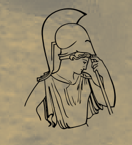
Mario Murgia
Coordinador

La hoja verde de la lengua
Poesía angloirlandesa contemporánea



Letras Modernas
eSchola
FFL
UNAM





La hoja verde de la lengua

Poesía angloirlandesa contemporánea



eSchola Letras Modernas

MARIO MURGIA
Coordinador

La hoja verde de la lengua

Poesía angloirlandesa contemporánea



eSchola

LETRAS MODERNAS

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México



La hoja verde de la lengua. Poesía angloirlandesa contemporánea es una publicación elaborada en el marco del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIME PE400219: "Literatura angloirlandesa contemporánea de los siglos XX y XXI".

Primera edición:
Octubre de 2021

ISBN 978-607-30-5067-8

Todas las propuestas para publicación, presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de "doble ciego" conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Editado y producido en México

Contenido interactivo



presentación audiovisual
haz click en el enlace
https://youtu.be/2qN4-PoMoYM



o puedes acceder vía QR

Agradecimientos



Mario Murgia

Este libro, como la mayoría de los libros de nuestro tiempo, es resultado de un esfuerzo de colaboración entre individuos e instituciones. Creo que no me equivoco al afirmar que, en el caso de quienes han participado en *La hoja verde de la lengua*, esos empeños compartidos se tradujeron en gozos particulares que, paradójicamente y a lo largo de muchos meses, iban creciendo conforme se endurecía el confinamiento mundial que provocó la pandemia de los años 2020 y 2021. Estoy seguro de que la singularidad de tal fruición se debió a la oportunidad que tuvieron algunos de los afortunados ensayistas (en varios casos, poetas ellos mismos) de compartir experiencias y opiniones con los creadores de las obras que los ocupan en sus respectivos capítulos. No puedo sino empezar por agradecer a todos aquellos colaboradores —académicos, dictaminadores, estudiantes, lectores y poetas— por su generosa disposición al diálogo, al intercambio y a ese arduo trabajo intelectual que, para bien o para mal, en estos momentos sólo puede remunerarse con un sentido reconocimiento. Me atrevo a afirmar que tan desprendida actitud, sobre todo en épocas como las que corren, es una feliz rareza.

La hoja verde de la lengua, como uno de los frutos del proyecto PAPIME 400219, hubiera sido imposible de concebir sin el apoyo de la Universidad

Nacional Autónoma de México (UNAM) y su Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA). Merece una mención especial la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la UNAM, sin cuya asistencia muchas de las actividades relacionadas con este proyecto no hubiesen podido llegar a término. Agradezco en particular a mis colegas del Departamento de Letras Inglesas de la División del Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia (SUAyED), con quienes estoy en deuda por la amistad, la ayuda y la sabiduría que me han brindado en este proceso y muchos más. Aurora Piñeiro Carballeda, gótica por convicción e irlandesa por querencia, tiene mi gratitud por invitarme a este viaje hibernopoético, el cual he tenido el honor de compartir con talentosos colaboradores como Raúl Ariza Barile, Crhistian Benítez Abarca, Luis Bermejillo Gamble, Alejandro de las Fuentes, Carolina Ulloa, Miguel Ángel Valverde Reyes y Javier Vázquez Cervantes. Es de reconocerse el mérito de Miguel Ángel y Alejandro, quienes, con ojo de halcón, realizaron las primeras correcciones de este volumen.

Quienes estamos a cargo de este proyecto apenas si podemos retribuir el apoyo y las finezas de la Embajada de Irlanda en México, especialmente aquéllas que nos procuraron la Excma. Embajadora Barbara Jones, Sarah Callanan y Brigid Dolan. El fervor que manifiestan ellas y su equipo por la cultura, las artes y, en especial, por la literatura de nuestros países es de cierto admirable y contagioso.

Va también mi gratitud a quien visite *La hoja verde de la lengua*, ya por absoluto azar, ya por informada curiosidad.

Introducción

Irlanda: poesía y expectativas

@

Mario Murgia
Letras Inglesas, SUAyED,
Universidad Nacional Autónoma de México

The crisp hair is real, wriggling like snakes;
A rustle of veins, tick of blood in the throat;
The lines of the face tangle and catch, and
A green leaf of language comes twisting out of her mouth.

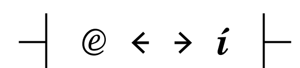
"Pygmalion's Image", Eiléan Ní Chuilleanáin

Irlanda puede presumir de poseer, entre las naciones de Europa que se ubican al norte de los Alpes, la tradición poética vernácula más antigua. Existe la certeza de que la poesía oral de los irlandeses precede, con mucho, al arribo a su isla de la cultura y la literatura latinizantes que llevaron hasta allá, en los siglos V y VI d. C., misioneros como Patricio y Columba. La fuerza del relato y, sobre todo, del verso irlandés se extendió durante más de mil años hasta los siglos XVII y XVIII, cuando la tradición de los bardos terminó por extinguirse y la lengua de los ingleses, vecinos procelosos e invasivos, comenzó a dar un nuevo y peculiar cariz no sólo al habla de las gentes de la isla, sino también a sus concepciones de la prosodia y del registro poético. De esta guisa, la poesía angloirlandesa primigenia surgiría de un choque étnico y cultural que, paradójicamente, fue preparando

un terreno para el cultivo, tan arduo como fecundo, de una historia lírica que en su dolorosa hibridez habría de reconocer, con el paso del tiempo, la contundencia de un carácter propio. Aunque al menos hasta principios del siglo XIX la mayor parte de los habitantes de Irlanda siguieron comunicándose en su lengua de origen celta, lo cierto es que el inglés había prácticamente sustituido al irlandés como medio para componer poesía "seria". Con el paso de las décadas, la lengua inglesa acabaría imponiéndose como la más hablada, incluso de nacimiento, entre los irlandeses. De esta manera, la pugna entre Gael, o "irlandés", y Gall, "extranjero", daría como resultado el trazo de un perfil lingüístico y literario definido tanto por las consideraciones nostálgicas de un pasado nacional(ista) glorioso, como por las miras hacia el reconocimiento de poéticas modernas, revivificadas por la convivencia —con frecuencia tirante— entre dos lenguas.

Pero con todo y su centenario dinamismo cultural, Irlanda padeció un notable atasco literario durante las primeras décadas del siglo XX, sin duda en razón de los enormes retos que implicaba la construcción de un país autónomo después de que los irlandeses lograran una independencia parcial de la Gran Bretaña en 1922.[1] Resulta entonces comprensible que las dos guerras mundiales agravaran la situación: entre ellas quedó enmarcado un notable "silencio poético" irlandés, que se magnificó con la muerte, en 1939, del irrepetible poeta William Butler Yeats y que finalmente acabó por aquejar a toda la cultura de Irlanda debido al fallecimiento de James Joyce, figura señera de las letras nacionales, en 1941. Sin embargo, a pesar de todas estas pérdidas y ausencias, los incalculables logros de Yeats y Joyce habían logrado llamar la atención de innúmeros lectores e intelectuales hacia Irlanda, la pequeña nación insular que ya para entonces se consideraba uno de los focos literarios más relevantes de Occidente. Correspondería a la segunda mitad de la centuria pasada demostrar que, lejos de quedar abatidas, las letras irlandesas no sólo seguían bullendo, sino que además se preparaban para ofrecer al mundo uno de los elencos de poetas y obras líricas más cautivadores y polifacéticos de la anglósfera.

[1] Los republicanos irlandeses realizaron el famoso "Levantamiento de Pascua" contra el gobierno británico en abril de 1916. Si bien el movimiento fue abatido apenas una semana después de su inicio, resultó lo suficientemente significativo como para avivar el apoyo popular a la independencia. El 21 de enero de 1919 se formó en Irlanda un gobierno separatista y, ese mismo día, dos miembros de la policía armada británica, la *Royal Irish Constabulary*, fueron asesinados por el Ejército Republicano Irlandés (IRA, por sus siglas en inglés). Esto marcó el inicio de un sangriento conflicto que se extendería hasta 1921, año en el que se acordó un alto al fuego e Irlanda se dividió, de acuerdo con la ley británica, en Irlanda del Norte e Irlanda del Sur. En 1922, la segunda sería reemplazada por el Estado Libre Irlandés, el cual, en 1949, terminaría por convertirse en la República de Irlanda. Irlanda del Norte continúa siendo parte (¿un país, una provincia, una región?) del Reino Unido.



La hoja verde de la lengua ofrece, desde varios puntos de vista críticos y teóricos, algunos acercamientos a la obra de poetas irlandeses que escriben primordialmente en inglés y que se inscriben en una contemporaneidad iniciada justo en aquellos prometedores años de posguerra. Si bien algunos de los poetas que ocupan a los colaboradores de este volumen nacieron antes de 1945, su obra más importante se desarrolla en las postrimerías del siglo XX y aun en los primeros años de la centuria que corre. En cuanto a los poetas más jóvenes que aquí se consideran, la mayoría de ellos, si no todos, siguen haciendo gala de vigor creativo y continúan escribiendo prolífica e invitadoramente. Los versos de todos ellos capturan lo que significa ser irlandés, ser *poeta* en un mundo cada vez más globalizado, y llevar a cuestas el peso de la historia, los conflictos y las letras de su contexto. Así pues, y sin olvidar las profundas diferencias sociopolíticas, económicas y religiosas entre la República e Irlanda del Norte, esta colección ofrece puntos de vista sobre el verso de *Irlanda* como nación, en el sentido más abarcador de un término que, aunque con frecuencia elusivo, pretende invitar aproximaciones tan ecuánimes como incisivas a la poesía de un pueblo que comparte atributos étnicos, lingüísticos, territoriales y, en general, culturales.

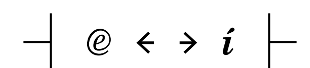
La hoja verde de la lengua contiene tres secciones ensayísticas y una de actividades complementarias. Todas ellas esbozan y promueven diversas posibilidades de análisis, interpretación, lectura y valoración para la poesía irlandesa actual. La primera parte del volumen, "Panoramas", presenta reflexiones en cuanto a algunos de los caracteres, los derroteros, las materias y las temáticas más sobresalientes de la poesía angloirlandesa contemporánea. El capítulo inicial, intitulado "Irlanda y México: una breve cartografía poética", explora una preocupación que varios poetas irlandeses y mexicanos contemporáneos parecen abordar con insistencia: la ubicación del individuo y del poeta en cartografías mentales que, por medio del verso, se convierten en verdaderos atlas del intelecto y del sentimiento. Los protagonistas de este estudio son la recientemente fallecida Eavan Boland y el prolífico Alberto Blanco, cuyos versos, sin poder resultar más disímbolos, coinciden en su apreciación de los mapas como objetos poéticos.

Pero el primer ensayo de "Panoramas" apenas anuncia la variedad de temas que abarcan los capítulos subsecuentes. "Imaginarios animales de las poetas angloirlandesas actuales: una aproximación ecocrítica", de Manuela Palacios González, se enmarca en los debates teóricos y críticos sobre la relación existente entre la naturaleza humana y la no humana. Este ensayo analiza la poesía irlandesa de autoría femenina que irrumpió con especial fuerza en el sistema literario irlandés a partir de los años ochenta

del siglo XX, con el objetivo de identificar las nuevas configuraciones de la relación entre el animal humano y el no humano, atendiendo especialmente la relación entre mujer y animalidad. Por otro lado, y teniendo también a las mujeres como centro de atención en el capítulo "*Mother, Baby, Home*: trauma y silencio en la poesía irlandesa", Marcos Hernández González comenta el tratamiento mediático y cultural de las experiencias vividas por madres solteras bajo el amparo de las *Mother and Baby Homes*, u "Hogares para Madres e Infantes", tema considerado tabú por un amplio sector de la sociedad irlandesa. Hernández propone que es la poesía contemporánea escrita por mujeres el terreno donde más se cuestiona la capacidad del lenguaje para retratar estos sucesos traumáticos desde un plano simbólico.

Los siguientes dos ensayos de la primera sección de este volumen se internan en siglos remotos, aunque los intereses literarios de sus autores continúen siempre anclados en la contemporaneidad. En su artículo "La Gran Armada de 1588 en la poesía angloirlandesa", José Ruiz Mas afirma que varios poetas angloirlandeses han narrado con frecuencia el episodio irlandés de la aventura fallida de la Gran Armada, insistiendo en mostrar sentimientos de empatía y solidaridad hacia los numerosos náufragos españoles que fueron masacrados en aquella empresa. Según el autor, la fructífera simbiosis entre verso y música folk, folclore, leyendas y mitología de corte gaélico caracteriza buena parte de los poemas contemporáneos que abordan tan contencioso suceso histórico. Más atrás en el tiempo se interna Raúl Ariza, quien ofrece en su capítulo un panorama crítico de *Beowulf*, poema épico anglosajón traducido por Seamus Heaney en 1999, así como de *Táin Bó Cúailnge*, una epopeya medieval irlandesa que Ciaran Carson trasladara al inglés en 2006. La primera sección de *La hoja verde de la lengua* concluye, pues, ampliando el panorama de la poesía angloirlandesa al estudiar temas fundamentales cuya vigencia se finca en nociones modernas de canon, historia literaria y traducción.

La segunda parte de la colección, "Entre poetas / entre poemas", entrega al lector estudios y perspectivas sobre escritores particulares y sus aportaciones específicas al *corpus* poético de la Irlanda moderna y contemporánea. El capítulo de Gabriel Linares, "Un relámpago en un cielo claro: poesía y devenir en 'Anything Can Happen' de Seamus Heaney", se concentra en una pieza que el célebre poeta norirlandés escribiera a propósito del atentado ocurrido en Nueva York el 11 de septiembre de 2001. En este texto, Linares establece vínculos entre el poema de Heaney, una oda horaciana y el soneto "Leda and The Swan" de W. B. Yeats. Afirma el autor que, además de que existen evidentes analogías textuales entre los tres textos, éstos comparten un sustrato temático: su articulación del problema



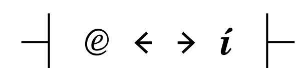
que presupone la incertidumbre ante el devenir histórico. A propósito de la historia y de la inescapable figura de Yeats, Nadia López-Peláez y Beatriz Valverde apuntan y exponen, desde una perspectiva ecofeminista, los elementos intertextuales que enlazan la representación poética de lo natural y lo sobrenatural con el constructo social de la feminidad en un grupo de autores irlandeses. En su artículo "Lo sobrenatural y su simbología en W. B. Yeats, Paula Meehan y Van Morrison", ambas autoras señalan la presencia de aquellos elementos en la poesía de Yeats para comprobar cómo esa línea temática ha sido continuada por la poeta dublinesa y el célebre cantautor norirlandés.

El artículo de López-Peláez y Valverde anuncia el asunto central de los dos siguientes capítulos de este volumen: la poesía escrita por mujeres en la Irlanda actual. La joven académica Julieta Flores Jurado, en el artículo "'[A]n intricate orbit about her': poética y autorreflexividad en Boland, Meehan y McGuckian", se interna en la relación entre poesía y teoría por medio del concepto de poética, cuyas distintas acepciones atraviesan la producción, el análisis y la recepción de un discurso. Para ejemplificar cómo esta especulación teórica ocurre en el espacio del poema, Flores compara tres piezas en las que Eavan Boland, Medbh McGuckian y Paula Meehan construyen diferentes entendimientos de poética: las tres poetas contemplan la creación de objetos plásticos —el *patchwork*, un retrato y el tejido— como reflejo y analogía de su propia práctica artística y de las implicaciones de la mirada y la representación en distintos contextos. Luego, María Jesús Lorenzo-Modia aborda las dificultades de traducción de la poesía de la norirlandesa Medbh McGuckian a las lenguas gallega y castellana. Mediante la traducción de algunos poemas de McGuckian, en el artículo "La traducción de la poesía de significados crípticos", Lorenzo-Modia analiza cuestiones relativas a los múltiples (y a veces contradictorios) significados de los textos, a las innumerables referencias metapoéticas e hipertextuales presentes en cada poema, así como a las nuevas corrientes en los estudios de traducción, teniendo en cuenta las teorías de la manipulación y la recepción literarias.

Los últimos tres capítulos de esta sección se ocupan de figuras paradigmáticas en la poesía irlandesa de tiempos recientes. En primer lugar, y con su texto "'Among the bathtubs: la poética del inventario de Derek Mahon", David Pruneda Sentíes se suma a múltiples reflexiones en cuanto al tratamiento de los objetos físicos en el verso del poeta nativo de Belfast. A las consideraciones que ya han presentado importantes críticos como Hugh Haughton, James McElroy y Bridget Vincent, Pruneda añade el argumento de que una revisión cuidadosa del catálogo de Mahon permite desvelar el

funcionamiento y "refuncionamiento", en el verso, de una gran cantidad de objetos a partir de relaciones temporales, espaciales, utilitarias y afectivas. El autor del artículo aventura sus propuestas críticas con el respaldo de acercamientos teóricos recientes en los estudios literarios, tales como el nuevo materialismo, la teoría de *affordances* y la *actor-network theory*. Tan innovadoras como los enfoques teóricos a los que David Pruneda recurre en su discurso, las prácticas líricas del poeta Trevor Joyce, originario de Dublín, siempre han sido arriesgadas, honestas e incluso rompedoras. En vista de esto, el profesor David Clark, de la Universidade da Coruña, examina la obra de T. Joyce dentro del contexto de la poesía vanguardista universal, al tiempo que reivindica al poeta como una de las figuras más relevantes y originales del verso irlandés escrito en las últimas épocas. Se puede decir que, en su artículo "*Syzygy*: la poesía de Trevor Joyce", Clark confirma, como ya lo ha expresado el también poeta Michael Smith, que Joyce es "probablemente el más experimental de los poetas irlandeses contemporáneos". Y hablando del verso irlandés más reciente, hemos de decir que Dylan Brennan es una de las personalidades más prometedoras en el ámbito de la poesía irlandesa contemporánea. En este libro, sin embargo, Brennan no interviene como poeta sino más bien como crítico. Su ensayo "Vidas infinitas: Una exploración de la lírica ecfrástica en *Still Life* de Ciaran Carson y *If All the World and Love Were Young* de Stephen Sexton" ilustra las maneras en que la poesía puede complementar, expandir, y recontextualizar diferentes formas de arte, así como replantear los límites que con frecuencia impone la formalidad de la creación artística. La segunda parte de *La hoja verde de la lengua* cierra así, con un sugerente escrito que caracteriza el año 2019 como uno de los más importantes en la historia de la lírica ecfrástica irlandesa por haber testimoniado la publicación de obras primordiales, y aun sorprendentes, de Ciaran Carson y Stephen Sexton.

En "Dos poemas, un diálogo y un testimonio", tercer apartado de este volumen, están contenidas cuatro piezas que, de tan eclécticas, bien pueden motivar lecturas y arrogaciones tan disímbolas como insospechadas. Hay que advertir que el descriptivo título de la sección quizá no sea suficiente para distinguir, de primer golpe, los alcances evocativos del emotivo poema "Pascal", escrito por Moya Cannon, y "Dunnock", extensa y delirante pieza compuesta por Adam Crothers. Ambos poemas, inéditos y escritos a propósito de *La hoja verde de la lengua*, manifiestan la complejidad y el brío de la poesía irlandesa de nuestro tiempo. Cannon, considerada una de las voces más boyantes del verso actual, y Crothers, promisorio lirista de la imaginería secular, representan aquí los extremos de la gama poética



que hace de Irlanda, al día de hoy, uno de los centros creativos más vivificantes del mundo. A los dos poetas los acompaña en este volumen la voz de Annemarie Ní Churreáin, quien en una entrevista con la académica canadiense Rebecca Hodgson, habla sobre las formas en que su obra incorpora y reimagina la identidad, la tradición y la vida de las mujeres, así como las posibilidades de la lengua y la expresión poética. Hacia el final de este apartado, el reconocido escritor Adam Wyeth reflexiona sobre sus procesos creativos al componer *about:blank*, obra que espera su publicación en 2021 y que, dividida en cuatro partes, combina verso, prosa, monólogo y drama. Resulta evidente que, como muestras de escritura "de creación" (¿qué tipo de escritura no lo es?), los textos que conforman la tercera sección de este libro apuntan hacia los horizontes poéticos de una Irlanda cada vez más fecunda y vigorosa en lo que se refiere a la (re)invención de su verso.

Sirva esta breve presentación de los contenidos y los propósitos de *La hoja verde de la lengua* para adentrar a los lectores al vivaz concierto de voces que hace de la poesía uno de los distintivos más extraordinarios de la identidad cultural irlandesa, en esta época y en todas las demás. Valga también para dar una idea de los diversos puntos de vista crítico-teóricos con los que los colaboradores de esta colección, internacional en sus enfoques, se acercan a los bardos modernos de una nación cuya monumental herencia literaria exhibe en su lengua poética —como lo sugiere Eiléan Ní Chuilleanáin en las líneas que son el epígrafe de esta introducción— todo el verdor de sus potentes decires.

PANORAMAS

Irlanda y México: una breve cartografía poética

@

Mario Murgia
Letras Inglesas, SUAyED,
Universidad Nacional Autónoma de México

Me gustan los mapas porque mienten.
Porque no dejan paso a la cruda verdad.
Porque magnánimos y con humor bonachón
me despliegan en la mesa un mundo no de este mundo.

Wisława Szymborska, Mapas.
(Traducción de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia)

La siguiente nota literaria, del encumbrado poeta mexicano Octavio Paz (1914–98), se publicó en mayo de 1985 en las páginas de la prestigiosa revista *Vuelta*:

Privación y plenitud: W. B. Yeats

> Hay una copiosa literatura, contagiada de pesadez sociológica, que se obstina en ver la ciudad como el teatro de las enajenaciones y en donde los hombres sufren la más cruel amputación: la de su propio ser. Es cierto que la vida en común amenaza siempre nuestra identidad, pero también lo es que la ciudad, con sus muchedumbres anónimas, provoca asimismo el encuentro con nosotros mismos y, a veces, la revelación de lo que está más allá de nosotros.

> Los antiguos tenían visiones en los desiertos y los páramos; nosotros, en el pasillo de un edificio o en una esquina cualquiera. La poesía de la ciudad es, simultáneamente, poesía de la pérdida del ser y poesía de la plenitud. En un breve poema Yeats describe con palabras simples y misteriosas el cambio súbito de la privación a la beatitud:
>
> Cincuenta años cumplidos y pasados.
> Perdido entre el gentío de una tienda,
> me senté, solitario, a una mesa,
> un libro abierto sobre el mármol falso,
> viendo sin ver las idas y venidas
> del torrente. De pronto, una descarga
> cayó sobre mi cuerpo, gracia rápida,
> y por veinte minutos fui una llama:
> ya, bendito, podía bendecir.[1]

El paisaje citadino, aquí, es dual para Paz. Por una parte, ofrece la posibilidad de un encuentro de uno mismo en su estado fragmentario, del poeta en este caso, con el ser: esa inefable entidad que en inglés se enuncia como *self*. Por la otra, el ámbito citadino presenta, al mismo tiempo, la plausibilidad (que en momentos llega a ser certeza) de perderse a uno mismo y al *self*, en sentido tanto físico como espiritual, entre una multitud de seres, o *selves*, ajenos, aunque potencialmente cognoscibles. Ambos eventos, con frecuencia y sobre todo desde el siglo XIX, son temas esenciales de la poesía. Tales posibilidades constituyen verdaderas excursiones al dominio privado y personal que se inician, sin embargo, en el terreno del anonimato plural, en la bulliciosa impersonalidad de una multitud urbana, de uno o varios espacios públicos. El cicerone de tales viajes no puede ser otro que el poeta mismo, quien, con la disposición de unos cuantos versos sobre la página, traza un mapa de la conciencia individual. Y es éste un mapa que únicamente puede apreciarse cuando se expone contra el fondo experiencial del panorama metropolitano. En este sentido, la capacidad de concentración intelectual de Paz es sorprendente: en tan sólo un párrafo, y a partir de unos cuantos versos, el poeta define y delinea una transición definitiva, e incluso fundamental, en el desarrollo de la psique humana.

Aún más sorprendente es, quizá, el hecho de que el intelectual mexicano haya elegido a un poeta irlandés para ilustrar y magnificar los ecos de su reflexión perspicaz sobre los vínculos entre la poesía, el ser (casi siempre el *self*), y los contextos definitorios de uno mismo. Pocas veces se refiere

[1] Octavio Paz, *Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero. Obras completas*, pp. 505–506.

Paz en sus escritos a los autores y poetas de Irlanda; no obstante, de esas contadas figuras hibérnicas que menciona en su *corpus* crítico-literario es tal vez la de Yeats, ésa que se aloja en la conciencia de Paz como la del poeta irlandés *esencial* que, a un tiempo, es también una figura poética *mundial*. Es la capacidad del poeta irlandés para identificar y poetizar lo trascendental en la experiencia cotidiana lo que ha llevado a Paz hasta la cuarta estrofa de un poema de Yeats que se conoce como "Vacillation", o "Vacilación" en español. De manera muy significativa, en algún momento Yeats intituló la breve estrofa (es decir, los versos que cita Paz en su sucinta disquisición) como "Aimless Joy", algo así como "Dicha errante". Tiempo después, Yeats desecharía ese título para dar a la pieza el simplísimo nombre de "Happiness", es decir, "Felicidad", mismo que también descartaría para dejar a la estrofa desnuda de cualquier encabezado. Pareciera que, para el irlandés, el más ensalzado gozo de un encuentro revelador se expresa mejor dejándolo innombrado. He aquí los quintetos originales (por calificarlos de alguna manera):

My fiftieth year had come and gone,
I sat, a solitary man,
In a crowded London shop,
An open book and empty cup
On the marble table-top.

While on the shop and street I gazed
My body of a sudden blazed;
And twenty minutes more or less
It seemed, so great a happiness,
That I was blessèd and could bless.

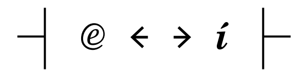
Habiendo traído a colación la tirada de versos en inglés —y que en principio constituyen no una sino dos posibles estrofas— no puedo sino volver a la versión castellana que Paz produjo. El mexicano, en lo que no puede ser sino una apropiación, o incluso una reescritura, ha prescindido de la especificidad referencial de Yeats: Londres ha sido borrada del mapa poético, y detalles como "an empty cup" ("una taza vacía") o la muy privada, aunque no menos grandiosa, "happiness" ("felicidad") que el yo lírico del poema experimenta se han visto sustituidos por la andanada incorpórea aunque poderosa de un "torrente" y la súbita revelación provocada por una no menos sorprendente "gracia rápida". Los hitos, los principales puntos de referencia de este sucinto mapa poético, se han visto reemplazados por abstracciones simbolizadas que, en los versos, la voz ha logrado materiali-

zar por medio de la asimilación visual del espacio imaginado que contiene la conciencia del yo poético. Lo externo se ha vuelto interno, el afuera se ha convertido en adentro, y lo esencialmente físico se ha tornado puramente espiritual. Las provincias del ámbito privado son, en el poema, indistinguibles de las metrópolis públicas, populosas y plurales. Paz ha borrado de la pieza de Yeats las lindes que separan la epifanía íntima del poeta de la percepción de aquéllos que, fuera del poema, apenas son capaces de distinguir el genio del poeta gracias a las posibilidades figurativas de la lengua. El Yeats de Paz representa así la cartografía ilimitada de las reflexiones del poeta sobre la dicha del individuo.

Casi resulta ocioso afirmar que Paz, con su breve apropiación de Yeats mediante el comentario poético y la traducción (re)creativa, está lejos de representar el único encuentro entre Irlanda y México en el terreno de la literatura y la poesía. Desde los primeros años del siglo XX, algunos de los poetas más influyentes de México ya rastreaban el carácter de la poesía y el drama irlandeses en sus propios quehaceres como versificadores y dramaturgos. Algunos ejemplos, quizá los más evidentes, habrán de bastar para comenzar a explorar estas interrelaciones artísticas entre ambas tradiciones. La temporada inaugural del Teatro Orientación, en 1932, ofreció la puesta en escena de *La boda del calderero*, como el influyente dramaturgo, ensayista y poeta mexicano Salvador Novo (1904–1974) tradujo el título de *The Tinker's Wedding*, drama escrito en 1908 por el dublinés John Millington Synge (1871–1909).[2] Novo habría de traducir y escenificar también la que quizá sea la obra más famosa de Samuel Beckett (1906–1989), *Waiting for Godot* —o *Esperando a Godot*—, para la apertura, en 1955, del Teatro la Capilla, en el barrio de Coyoacán, al sur de la Ciudad de México.[3] A esto seguirían las traducciones y puestas en escena, también de Novo, de *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1892) de Oscar Wilde (1854–1900) y de *Santa Juana* (*Saint Joan*, 1923) de George Bernard Shaw (1856–1950), en 1958 y 1961 respectivamente. Toda ésta es, desde luego, poesía dramática más bien que lírica, pero poesía al fin y al cabo.

[2] La obra de dos actos, cuyas acciones se desarrollan en la Irlanda rural, se estrenó en *His Majesty's Theatre* de Londres el 11 de noviembre de 1909, apenas ocho meses después de la muerte de Synge.

[3] No sobra recordar que *Waiting for Godot* es una adaptación-traducción, del mismo Beckett, de *En attendant Godot*, escrita originalmente en francés entre 1948 y 1949. La *première* tuvo lugar el 5 de enero de 1953 en el Théâtre de Babylone de París. Y hay que destacar que Novo la habría de llevar a México apenas dos años después, casi al mismo tiempo que la versión en inglés de la tragicomedia de Beckett se estrenaba en el Arts Theatre de Londres.



Así también, una antología seminal de poesía mexicana clásica comisionada por la unesco y compilada por Octavio Paz mismo, fue traducida al inglés en 1950 por nada menos que Beckett. Aunque se dice que, en algún arranque hiperbólico, el irlandés tildó su propia traducción de ser la peor experiencia literaria de su vida hasta ese momento, diecinueve de los 103 poemas que trasladó al inglés se incluyeron en la edición de 2014 de *The Collected Poems of Samuel Beckett*. Las piezas, que los editores del volumen discuten con cierta atención, durante mucho tiempo se consideraron "the single most neglected work in the Beckett canon".[4] El mismo Samuel Beckett —no su drama, sino más bien su poesía lírica propiamente dicha— aparecería de nuevo en traducción en 2006. Esta vez su traductor sería el notable realizador cinematográfico y escritor Pablo Sigg (1974). De manera curiosa, en su *Antología poética* de Beckett, publicada por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Sigg presenta, sin traducirlo, el casi ininteligible "Whoroscope", un largo poema de Beckett que, de acuerdo con Sigg mismo, es un "texto que resiste obstinadamente a ser vertido a otra lengua".[5]

Pero aparte de las figuras literarias hibérnicas de siempre —es decir, Beckett, Shaw, Wilde, Yeats— no fue sino hasta 2003 que otros poetas irlandeses casi inexplorados en español fueron cartografiados y registrados gracias a la traducción en México.[6] En ese año, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) publicó *Una lengua injertada*, antología cuyo título evoca el poema "A Grafted Tongue", del poeta hiberno-estadounidense John Montague (1929–2016). Ésta es una antología bilingüe sin precedentes en México, concebida por el Seminario Permanente de Traducción Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. La colección, coordinada por Eva Cruz Yáñez, incluye a 36 poetas irlandeses, desde Patrick Cavanagh y Louis MacNeice hasta Nuala Ní Dhomhnaill y Moya Cannon. Los poemas que aparecen en el volumen fueron hábil e inteligentemente traducidos por un grupo de eminentes académicos y poetas, entre quienes se puede mencionar a Nair Anaya Ferreira, Charlotte

[4] S. E. Gontarski *apud*. José María Carrera, "'And then the Mexicans': Samuel Beckett's Notes toward *An Anthology of Mexican Poetry*", en *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 27, "Beginning of the murmur": Archival Pre-texts and Other Sources, p. 159. El comentario de Beckett en cuanto al desagrado que llegó a inspirarle el proyecto mexicano está documentado en una carta del irlandés dirigida a la escritora estadounidense Kay Boyle y fechada el 20 de noviembre de 1960.

[5] Pablo Sigg, *Antología poética*, p. 9.

[6] El seguimiento que aquí se hace de la presencia de la poesía irlandesa en México no quiere ser exhaustivo, ni puede serlo. Lectura y estudio aparte merecen, por ejemplo, las traducciones que Pura López Colomé (1952) ha hecho de la obra de Seamus Heaney, o bien las versiones que ha realizado Samuel Espinosa (1985) de los versos del norirlandés Paul Muldoon.

Broad, Flora Botton Burlá, Claudia Lucotti, Marina Fe, Mónica Mansour y Federico Patán. En el breve prólogo de *Una lengua injertada*, el académico y traductor José Juan Dávila (1944–2005) afirma lo siguiente:

> La lucha por la tierra (históricamente propiedad, en su mayor parte, de los ingleses pero trabajada por campesinos irlandeses pobres) hizo que la tierra y el paisaje se volvieran importantes y el paisaje del campo o incluso urbano aparece en gran parte de la poesía del siglo XX. De la misma manera, los motivos rescatados del pasado lejano por algunos escritores del siglo XIX se convierten en nostalgia y tristeza expresada en una iconografía que, en algunos casos, aún está vigente. […] Pero sobre todo los problemas de identidad, las atroces consecuencias de la guerra y la intensa imaginación son territorios propicios para que la poesía viva en lo cotidiano y nos deleite con su intensidad. De esta manera, la poesía irlandesa contemporánea se ha vuelto una de las experiencias más vitales e interesantes de nuestros días.[7]

Los términos clave de esta reflexión son “paisaje”, “iconografía”, “imaginación” y “territorio”. Estos conceptos no sólo nos llevan de regreso a las meditaciones poéticas de Yeats y Paz sobre el entorno —es decir, el paisaje urbano que se convierte en el panorama de la mente creativa—, sino que también constituyen uno de los *leitmotivs* más significativos del verso irlandés contemporáneo y aun del mexicano: una noción poética del *ser-en-el-mundo*.[8] Se habrá podido notar que en este capítulo he insistido en el uso de palabras como “cartografía”, “mapa” o “provincia”. Ésta, desde luego, no es una afectación gratuita. Tal énfasis en cierta imaginería cartográfica tiene que ver, al contrario, con las posibilidades de representación inherentes a la poesía de varios poetas irlandeses y mexicanos. Tales posibilidades articulan una suerte de plano de la imaginación que, a su vez, se expresa en términos de imágenes tan poéticas como cartográficas. Los poetas se ubican a ellos mismos y a sus identidades asumidas —en verdad, sus Irlandas y sus Méxicos— en las medidas y las evocaciones de sus versos. Presentan sus poemas como mapas verbales e imagísticos en los que el ser y el mundo coexisten, se encuentran, se definen y se apuntan el uno al otro.

*

[7] Eva Cruz Yáñez, *Una lengua injertada*, p. 14.

[8] Si bien la noción parte evidentemente del *Dasein* heideggeriano, utilizo aquí el término para caracterizar los procesos mediante los que el poeta armoniza la identificación de sí mismo con el entorno, lográndolo por medio del lenguaje evocativo y autorreflexivo del verso y la referencialidad geográfica. *Vid*. Edmunds Valdemārs Bunkše, “Feeling Is Believing, or Landscape as a Way of Being in the World”, en *Geografiska Annaler*, pp. 219–220.

Los mapas son una de las expresiones más evidentes de algo que podría llamarse "simbolismo aplicado". De acuerdo con Karl Schlögel (1948):

> Maps have always been the medium for the representation of space, of simultaneity and juxtaposition, which are so difficult to talk about synchronically. Maps are probably the most important form humans have created to escape the *horror vacui*: a web of lines and points we cast over the globe to take our bearings. Only when we have found a point, a foothold, in space are we no longer lost in it. Fernand Braudel called space the "enemy number one." Maps may be the form in which, though not vanquished, it is captured and subdued.[9]

Podrá observarse que, en este pasaje, un historiador tornado en definidor de mapas se ha convertido en poeta. Esto es porque quizá no haya mejor manera de caracterizar un mapa que en términos poéticos. Un mapa no nada más emblematiza la inmensidad de la amplitud geográfica, sino que la vuelve asequible, apreciable en su visualidad. Aun si, en principio de cuentas, sólo uno de los cinco sentidos se privilegia al consultar y visualizar un mapa, las múltiples asociaciones que la densidad simbólica de éste desencadena permiten a quienes observan concebir, para ellos mismos y para otras personas, una localidad potencial (un posicionamiento, dirían algunos) aunque absoluta de su ser en una parte del mundo que, si bien en un principio sólo puede imaginarse, en algún momento habrá de alcanzarse físicamente. Incluso en esta era de considerables progresos cartográficos, la mayoría de los mapas muestran imágenes distorsionadas de las superficies del globo terrestre, representaciones *aproximadas* de lo que el espacio y el entorno circundante *deberían ser*. Es mediante un ensanchamiento de la imaginación y con la asistencia de un mapa, que uno logra localizar lugares y objetos en el espacio; es de esta manera que puede uno hallarse en un sitio, aunque ese hallazgo propio dependa de una incierta, o al menos parcialmente confiable, proyección de la realidad. Así pues, la posesión de un mapa, cuando resulta más necesaria esa representación bidimensional de una parte del mundo, ofrece referencia, rumbo, plausibilidad de la presencia. En este sentido, los mapas sirven para lo que muchos poemas sirven, o deberían de servir.

Quizá la recientemente fallecida Eavan Boland (1944–2020) haya tenido en mente alguna cavilación como la anterior al escribir un poema de la naturaleza de "That the Science of Cartography is Limited", o "Que la

[9] Karl Schlögel, *In Space We Read Time*, 30–31.

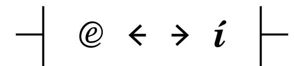
Ciencia de la cartografía es limitada". Aun desde una primera lectura, la pieza comienza a comportarse como mapa: el primer verso, que también funge como su título, separa la certidumbre factual que contiene (es decir, que la ciencia de la cartografía de hecho *es* limitada) de las vigorosas evocaciones sensoriales de su primera estrofa; esto siempre que las tiradas de versos que componen el poema en verdad pudiesen llamarse estrofas. He aquí las líneas iniciales del poema:

> That the Science of Cartography is Limited
>
> —and not simply by the fact that this shading of
> forest cannot show the fragrance of balsam,
> the gloom of cypresses,
> is what I wish to prove.[10]

El título/primer verso funciona como confín *representado* y como indicación de continuidad, de dirección tanto emotiva como temática. Así, el poema, desde el principio, establece sus propias fronteras complejas (y las de al menos uno de sus temas) al mismo tiempo que las desborda: la voz poética, un contundente "yo", declara su propósito, el cual no se verá restringido por una simbología gráfica de clara incapacidad evocativa. Aunque "That the Science of Cartography is Limited" es un poema de remembranza y dolor —la pieza trata de un encuentro con los trágicamente famosos "famine roads" o "caminos de la hambruna" irlandeses—[11] la densidad simbólica de sus primeros versos ofrece algún restauro: aparece ahí, muy pronto, un bálsamo curativo, o al menos "the fragrance of balsam" que ha de percibirse por medio de la evocación imaginativa. El poema también brinda consuelo desde un principio, puesto que los cipreses, por ejemplo, son representativos del duelo y del proceso de recuperación tras el enorme sufrimiento causado por una tragedia de proporciones nacionales e históricas. La voz poética es de una mujer y, al mismo tiempo, representa las voces de todos los irlandeses, juntas en el espacio restringido de unos cuantos

[10] Eavan Boland, *New Collected Poems*, 204.

[11] En cuanto a éstos, comenta Thomas Gallagher: "Ireland possessed within herself, in her thousands of acres of wasteland, the means of her own regeneration. But the money appropriated by the English government to Ireland's public works (money paid in taxes by Ireland to the English treasury) was not used to reclaim this uncultivated land. Instead it was spent on labor that the law decreed had to be unproductive—that is, on the construction of bridges and piers having no purpose or necessity and on roads that began where there was no need for them and led to nowhere in particular. Some of these monuments to the wisdom of the British government are still to be seen in various parts of Ireland—roads frequented now only by the daisy and the harebell, bridges where no rivers flow, and piers where ships are never seen" (*Paddy's Lament*, p. 42). Eavan Boland dedica todo un poema, obviamente intitulado "The Famine Road", a estos productos de la labor forzada de los irlandeses.



versos, veintiocho para ser precisos. Mas la esencia ontológica de la línea más importante de todo el poema, es decir, "the line which says woodland and cries hunger / and gives out among sweet pine and cypress, / and finds no horizon", ha sido separada de su ser, de su realización visual, por la voz del poema. La línea es altamente simbólica puesto que representa, por asociación semántica, tres cosas: el camino de la hambruna, la línea sobre el mapa de la isla de Irlanda y, además, la línea prosódica (el verso como tal) que se proyecta, aún desprovisto de materialidad visual, hacia un futuro esperanzado y esperanzador. Así pues, tenemos lo siguiente:

> Where they died [los "starving Irish" en 1847], there the road ended
>
> and ends still and when I take down
> the map of this island, it is never so
> I can say here is
> the masterful, the apt rendering of
>
> the spherical as flat, nor
> an ingenious design which persuades a curve
> into a plane,
> but to tell myself again that
>
> the line which says woodland and cries hunger
> and gives out among sweet pine and cypress,
> and finds no horizon
>
> will not be there.[12]

¿Ha demostrado Boland que la ciencia de la cartografía es, en efecto, limitada? Sí, pero la cartografía, en el poema, encuentra sus confines en tanto que el mapa que produce se concibe de forma literal como un medio o un artefacto de localización física. Es sólo cuando ese mapa se realiza como símbolo, como un conglomerado poético de remembranzas evocativas, que alcanza su propósito último: la interiorización de una experiencia trascendental *del* mundo y *en* el mundo. Cuando llegamos a los versos que rezan: "…it is never so / *I can say here is* / the masterful, the apt rendering of // the spherical as flat …", podemos percibir que las posibilidades enunciativas de la voz poética son, en efecto, reveladoras de la realidad visualmente perceptible (nótense mis cursivas en la cita). Una realización visual

[12] Eavan Boland, *ibid.*, 205.

y poética se confirma hacia el cierre de la pieza, cuando el "yo" de Boland expresa su íntimo propósito representacional y simbolizante: "…but *to tell myself again* that // the line which says woodland and cries hunger /and gives out among sweet pine and cypress, / and finds no horizon // *will not be there…*". El mapa de "That the Sciene of Cartography is Limited" es, entonces, la evocación de una ausencia y el autoconvencimiento en cuanto a una imposibilidad emotiva que sólo puede enunciarse mediante la referencia a las insuficientes líneas de un mapa imaginado.

*

El mexicano Alberto Blanco (1951) parece concordar con Eavan Boland respecto a las vías del mapeo emotivo e intelectual en la poesía. Esto podría verificarse, por ejemplo, en una pieza que Blanco ha intitulado sencillamente como "Mapas". Ahí, el poeta se aboca a la definición del mapa (y, por extensión, de todos los mapas) por medio de la poetización de la representación cartográfica que un plano cualquiera presupone. En los primeros versos del poema se propone lo siguiente:

Comencemos por el principio:
La Tierra no es La Tierra.
El mapa no es el territorio.
El territorio no es el mapa.

Un mapa es una imagen.
Un mapa es un modo de hablar.
Un mapa es un conjunto de recuerdos.
Un mapa es una representación proporcional.[13]

Para el yo poético de Blanco, el mapa es polisémico y multifacético; es una construcción proteica cuyo ser es relativo, pero cuya capacidad representativa es absoluta. El mapa, en su concepción poética al menos, es menos físico y concreto que perceptual: es, sobre todo, representante de sí mismo como acto creativo y objeto creado. A diferencia de la composición de Boland, sin embargo, la pieza de Blanco no resulta de la necesidad de aprehender verbalmente o de explicar(se) una concepción colectiva, incluso nacional, de la redención (una suerte de *atonement*, quizá) y del sufrimiento históricos. "Mapas" encuentra sus razones en la necesidad de

[13] De la Torre y Wiegers, *Reversible Monuments*, posición 978 en la edición Kindle.

explorar las profundidades de la conciencia propia del poeta, así como de su habilidad potencial para asociar diferentes modos de expresión, ya sea ésta verbal o visual, abstracta o concreta. En este sentido, el hablante poético de Alberto Blanco presenta y define un mapa en términos esencialmente imagísticos:

> Todo mapa es una imagen, un cuadro, una metáfora, una descripción…
> Pero no toda descripción, metáfora, imagen o, para el caso, todo cuadro es
> —por necesidad— un mapa.
> Pero puede llegar a serlo.[14]

En estos versos, el mapa es tanto objeto como posibilidad objetual. Asimismo, es una impresión visual y una abstracción lingüística. Pero, sobre todo, un mapa es en el poema de Blanco, lo que un futuro imaginado depara: algo que ha de esperarse y conseguirse. En específico, el mapa imaginado —ése que es uno y también representa todos los mapas— ha de funcionar de la misma manera en que el poema opera como constructo retórico-emotivo: mediante las asociaciones imaginativas que promueven su naturaleza doble, tan simbólica como visual. El mapa y el poema materializan y exponen las experiencias y los movimientos, en el mundo, de los sujetos y de las colectividades. En este sentido, ambos pueden concebirse como expresiones textuales, visuales incluso, de la conciencia individual y, por lo tanto, de la parcialidad de su visión del entorno. Esto resulta evidente en la última sección de "Mapas":

> VIII
>
> *Todo mapa es una isla.*
>
> *Lo que antes era un territorio salvaje, ya es un mapa.*
>
> *Toda escritura es fragmentaria.*
> *Todo mapa es fragmentario.*
>
> *En mapas no se ha andado nada.*
> *En poesía no hay nada escrito.*[15]

[14] *Ídem.*
[15] *Ibid.*, posición 1019 en la edición de Kindle.

Con notables ecos de John Donne (quien, como poeta poseedor de una mente cartográfica, alguna vez estableció que "nadie es una isla"),[16] Blanco reconoce los límites y la relativa incertidumbre contenidos en los mapas y aun en la poesía. Al hacerlo, sin embargo, expande sus posibilidades de representación: en el carácter fragmentario del mapa y del poema puede hallarse la potencialidad absoluta de su inclusividad ontológica. Los mapas y los poemas son, por lo tanto, equivalentes los unos de los otros en términos simbólicos, además de que proporcionan, en muchos casos y dependiendo de la manera en que se les lea, las coordenadas por medio de las que el ser individual y mundo aspiran a ser localizables, reconocibles y, al menos de forma ideal, mutuamente correspondientes.

Valdría la pena, en este seguimiento de algunos mapas versificados de Irlanda y México, discutir cómo las potencialidades cartográficas y poéticas se realizan también en piezas como "Casa nómada" de Malva Flores, donde las líneas del poema y las líneas de un mapa convergen en el espacio limitado, aunque movible, de una morada simbólica. También habría que revisar las maneras en que el poeta irlandés Dylan Brennan (que pasa largas temporadas viviendo en latitudes mexicanas) es capaz de trazar la consabida voluptuosidad de México dentro del espacio de apenas quince versos en un poema como "Cherries", o "Cerezas". No obstante, así como la cartografía poética de Eavan Boland, el área de este ensayo es limitada. Ojalá que todas estas ideas, como un mapa, sirvan para indicar algún camino hacia futuras discusiones en lugares que todavía esperan su descubrimiento.

[16] Además de la "Meditation XVII", que contiene la famosa sentencia "No man is an island", véanse, también de Donne, poemas como "The Good Morrow", "The Sun Rising" o "A Valediction Forbidding Mourning".

Bibliografía



BOLAND, Eavan, *New Collected Poems*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 2009. 320 pp.

BRENNAN, Dylan, *Blood Oranges* [edición de Kindle]. Cork, The Dreadful Press, 2014.

BUNKŠE, Edmunds Valdemārs, "Feeling Is Believing, or Landscape as a Way of Being in the World", en *Geografiska Annaler*. Vol. 89, no. 3, 2007, pp. 219–231.

CARRERA, José María, "'And then the Mexicans': Samuel Beckett's Notes toward *An Anthology of Mexican Poetry*", en *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. Vol. 27, "Beginning of the murmur": Archival Pre-texts and Other Sources, 2015, pp. 159–170.

CRUZ Yáñez, Eva, ed., *Una lengua injertada. Poesía irlandesa del siglo XX*. México, Difusión Cultural UNAM, 2003. 482 pp.

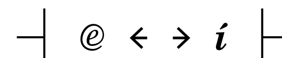
CURRAN, Dolores, "Treading the Famine Road", en *The Furrow*. Vol. 47, nos. 7/8, julio–agosto, 1996, pp. 400–405.

DE LA TORRE, Mónica y Michael Wiegers, eds., *Reversible Monuments. Contemporary Mexican Poetry*. Port Townsend, WA, Copper Canyon Press, 2001. 520 pp.

GALLAGHER, Thomas, *Paddy's Lament. Ireland 1846–1847. Prelude to Hatred*. San Diego, Harcourt Brace & Company, 1982. 338 pp.

NOVO, Salvador, *Viajes y ensayos II*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999. 667 pp.

PAZ, Octavio, *Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero. Obras Completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003. 606 pp.



———, comp., *Mexican Poetry. An Anthology*. Trad. de Samuel Beckett. Nueva York, Grove Press, 1985. 213 pp.

SCHLÖGEL, Karl, *In Space We Read Time: On the History of Civilization and Geopolitics*. Trad. de Gerrit Jackson. Nueva York, Bard Graduate Center, 2016. 550 pp.

SIGG, Pablo, “Antología poética”, en *Casa del Tiempo*. Vol. VII, época III, no. 87. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006, pp. 9–24.

STRAND, Mark y Eavan Boland, *The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 2001. 366 pp.

VENDLER, Helen, “Vacillation: Between What and What?” en *The Living Stream. Essays in Memory of Norman J. Jeffares*. Ed. de Warwick Gould. Cambridge: Open Book Publishers, 2013. 366 pp. (Yeats Annual)

Imaginarios animales de las poetas irlandesas actuales: una aproximación ecocrítica[1]

@

Manuela Palacios González
Universidade de Santiago de Compostela

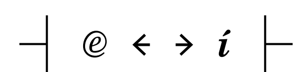
El presente capítulo sobre imaginarios animales se enmarca en los debates teóricos y críticos sobre la relación entre la naturaleza humana y la no humana en los textos literarios y se propone analizar la poesía irlandesa contemporánea de autoría femenina que irrumpió con especial fuerza en el sistema literario irlandés a partir de los años ochenta del siglo XX. El objetivo de este análisis es identificar las nuevas configuraciones en la relación entre el animal humano y el no humano, prestando especial atención a la relación entre mujer y animalidad.[2] Desde hace aproximadamente una década se vienen desarrollando estudios ecocríticos de la literatura irlandesa, entre los que cabe destacar los de Tim Wenzell (2009), Christine Cusick (2010), Eamonn Wall (2011), James Mc Elroy (2011) y Eoin Flannery (2016).[3] Dentro del amplio campo de investigación literaria que es la

[1] Este capítulo es resultado del proyecto de investigación “El tropo animal: Un análisis ecofeminista de la cultura contemporánea de Galicia e Irlanda” (PGC2018-093545-B-I00 MCIU/AEI/FEDER, UE).
[2] Los textos que se analizarán en este capítulo están, salvo el de Eavan Boland y el de Sinéad Morrissey, recogidos y en acceso libre en una selección de nueve poemas coeditados por Manuela Palacios-González, Margarita Estévez-Saá y Noemí Pereira-Ares, “The Woman & the Animal Trope. A Critical Selection of Contemporary Irish Poetry”, pp. 129–146.
[3] Tim Wenzell, *Emerald Green*; Christine Cusick, ed., *Out of the Earth*; Eamonn Wall, *Writing the Irish West*; James Mc Elroy, ‘’Ecocriticism and Irish Poetry. A Preliminary Outline”, pp. 54–69; Eoin Flannery, *Ireland and Ecocriticism*.

ecocrítica —campo de por sí interdisciplinar y de lindes permeables, como señala Loretta Johnson—[4] hay una rama especializada en los estudios de la animalidad que también ha tenido fortuna crítica en su aplicación a la literatura irlandesa, como es el caso de los trabajos de Maureen O'Connor (2010) y Kathryn Kirkpatrick y Borbála Faragó (2015).[5] Tanto la ecocrítica como los estudios de la animalidad han señalado la necesidad de examinar la interrelación de los modos de opresión. Desde el ecofeminismo, debido a su especial atención a la discriminación por razones de género y a fenómenos como la feminización de la naturaleza y la naturalización de la mujer, se ha puesto el foco sobre aquellos discursos que someten a mujeres y animales, tal y como advierten Angélica Velasco Sesma (2017) y Carol J. Adams (1990).[6] Además de denunciar la común subyugación de mujeres y animales para su mejor explotación por parte del patriarcado, ecofeministas como Val Plumwood (1991) han puesto en evidencia las estrategias y discursos que definen al ser humano como hombre y lo colocan jerárquicamente por encima de los otros seres humanos y no humanos.[7] Por todo ello, este capítulo beberá de fuentes ecocríticas, de sus principios y métodos para el análisis literario, así como de fuentes ecofeministas que, tras depurar la Ética Animal de sesgos androcéntricos, nos proponen —en la línea apuntada por Velasco Sesma— una "actitud ética de respeto y compasión por todos aquellos con los que compartimos el planeta".[8]

A partir de los años ochenta, tuvo lugar en Irlanda una irrupción sin precedentes de mujeres escritoras que se puede explicar tanto por el acceso de las mujeres a la formación universitaria como por las grandes transformaciones sociales vividas en Irlanda a partir de los años setenta, buena parte de las cuales fueron resultado del activismo feminista de la época. Con la incorporación de las escritoras al sistema literario irlandés no sólo hubo un cambio radical en lo relativo a la autoría, sino que se introdujeron nuevos puntos de vista, nuevos temas y nuevos imaginarios. El tema que aquí nos concierne es el de la configuración literaria de la subjetividad femenina y su relación con el mundo animal, siendo el binomio mujer-animal

[4] Loretta Johnson "Greening the Library: The Fundamentals and Future of Ecocriticism", pp. 7, 8.
[5] Maureen O'Connor, *The Female and the Species*; Kathryn Kirkpatrick y Borbála Faragó, eds., *Animals in Irish Literature and Culture*.
[6] Angélica Velasco Sesma, *La ética animal. ¿Una cuestión feminista?*; Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*; Margarita Estévez-Saá y María Jesús Lorenzo-Modia presentan una discusión extensa y actualizada de los principales debates dentro del ecofeminismo en "The Ethics and Aesthetics of Eco-Caring: Contemporary Debates on EcoFeminism(s)", pp. 123–146.
[7] Val Plumwood, "Nature, Self, and Gender: Feminism, Environmental Philosophy, and the Critique of Rationalism", pp. 3–27.
[8] Angélica Velasco Sesma, *op. cit.*, p. 12.

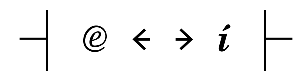


especialmente delicado para el feminismo por la utilización que el patriarcado ha hecho del mismo para reducir a las mujeres a su labor reproductora y apartarlas de la vida pública,[9] estrategia que en Irlanda fue consagrada por la propia Constitución de 1937 (Artículo 41.2) y por medidas legislativas como el *marriage bar* que obligó a la mujer empleada en la administración pública a dejar su puesto de trabajo tras contraer nupcias y que estuvo en vigor hasta 1973.[10] A este tipo de "naturalización de la mujer", llevado a cabo desde instancias nacionalistas, debemos añadir el discurso colonial previo que, como apunta Maureen O'Connor, promovió la noción de Irlanda como país esencialmente ligado a la naturaleza y que en no pocas ocasiones feminizó y animalizó a los irlandeses como bestias salvajes.[11]

En el siguiente análisis de las configuraciones de subjetividades femeninas en relación con el mundo animal prestaré atención tanto al animal como tropo, con valor fundamentalmente alegórico o figurado, como al animal que podríamos denominar "literal", cuyo referente es un animal real o empírico en el mundo extraliterario. Recurro a la noción de "animal literal" que utiliza Roman Bartosch para diferenciar, dentro de la categoría general de "animales literarios", entre animales figurados y animales literales.[12] Los primeros pueden aparecer en el texto como alegorías, símiles, metáforas u otras imágenes, mientras que los animales literales son personajes del texto que nos remiten a animales empíricos en el mundo natural.

En relación con esta distinción entre el animal recreado literariamente y el empírico del mundo real, es pertinente el debate que propone Kate Rigby en torno a las aproximaciones ecocríticas que ven en la naturaleza no humana un sujeto de habla. Se refiere Rigby a la posición de Jonathan Bate, quien considera que la poesía es el género idóneo para que se manifieste el ser natural, si no como una presencia plena, al menos como huella de la experiencia relacional del ser humano con la naturaleza no humana. En cambio, nos recuerda Rigby, Yves Bonnefoy ve en la naturaleza recreada literariamente un signo que evoca la ausencia más que la presencia, un signo que despierta la necesidad de encontrar la naturaleza no humana fuera de la página.[13] Tanto la noción de huella de presencia como la de signo de ausencia son muy

[9] Alicia H. Puleo, "Prólogo", p. 10.
[10] Irish Human Rights and Equality Commission, *Article 41.2 of the Constitution of Ireland*; Irish Archives Resource, *The Present Duty of Irishwomen*, p. 11.
[11] Maureen O'Connor, *op. cit.*, pp. 6–7.
[12] Roman Bartosch, "Seven Types of Animality, Or: Lessons from Reading and Teaching Animal Fictions", p. 11.
[13] Kate Rigby, "Ecocriticism", pp. 164–165.



sugerentes para el análisis ecocrítico y, aunque una u otra puedan depender de las distintas experiencias subjetivas del público lector, ambas evidencian que una presencia plena del animal empírico en el texto literario es ilusoria y que los significantes del texto nos remiten, en primera instancia, a significados que son constructos culturales y no a animales empíricos.

Kathryn Kirkpatrick, sin embargo, se hace eco de las tesis que Paul Waldau defiende en su libro *Animal Studies: An Introduction* (2013) al afirmar que los estudios humanísticos han perpetuado a menudo posiciones antropocéntricas al priorizar los símbolos animales sobre los animales biológicos. Defienden tanto Waldau como Kirkpatrick que, para los estudios animales, el animal empírico es la principal categoría de análisis y que el estudio de las representaciones de la naturaleza no humana deberá tener en cuenta sus posibles efectos o consecuencias para el mundo natural.[14]

A la luz de este debate, podría parecer que, de entre los animales literarios sólo el animal literal es susceptible de interés para el ecologismo, mientras que el animal alegórico obedecería a intereses puramente antropocéntricos. Sin embargo, en este capítulo defenderé la dimensión ecocrítica de la configuración simbólica del animal cuando ésta permita imaginar una aproximación del animal humano al no humano, con reconocimiento de la alteridad y autonomía del animal, desde un posicionamiento ético que no contravenga los derechos de éste. De igual manera, en un texto literario es difícil restringir la función del personaje-animal a la simple denotación de un ser empírico, pues por el hecho de formar parte de una creación literaria adquiere connotaciones que van más allá de la capacidad referencial del lenguaje. En conclusión, el animal alegórico puede despertar interés ecocrítico y ecológico, mientras que el animal literal puede suscitar —además de interés ecocrítico y ecológico— otras interpretaciones de tipo simbólico.

El pez

En su poemario *Night Feed* ([1982] 1994), la poeta irlandesa Eavan Boland, fallecida en 2020, presta especial atención al cuerpo de la mujer, pero no al cuerpo idealizado e inalcanzable sino al cuerpo doliente, tema que Boland ya había tratado con destreza en su poemario anterior *In Her Own Image* (1980). Precisamente hay en *Night Feed* un poema sobre un cuerpo que sufre y se autodestruye en el que un tropo animal, en esta ocasión

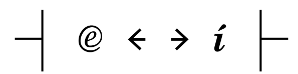
[14] Kathryn Kirkpatrick, "Introduction: Othering the Animal, Othering the Nation", p. 3. Paul Waldau, *Animal Studies: An Introduction*, pp. 133–159.

un pez, adquiere un valor altamente simbólico. Se trata del poema "The Woman Turns Herself into a Fish" en el que se aborda el complejo tema de la anorexia.[15] El proceso mediante el que la mujer pierde volumen y peso se equipara al de la transformación del ser humano en ser animal: "Make finny / scaled // and chill / the slack / and dimple // of the rump".[16] El cuerpo anoréxico se deshumaniza y se animaliza de manera que deja de ser el cuerpo de una mujer para convertirse en pez, pasando mujer y pez a ser antónimos. Ni siquiera se trata de un símil que compara dos seres, mujer y pez, sino de una metáfora por la que el segundo sustituye al primero. Incluso los versos se reducen al menor número posible de sílabas, de manera que casi tornan la lírica en un poema visual que cruza la página como un pez.

El cuerpo anoréxico se convierte en pez y no podemos dejar de pensar en los discursos que, desde ideologías diversas, execran o subyugan el cuerpo de la mujer: los discursos religiosos, como los denunciados por Eavan Boland en su poema "Anorexic" en el poemario *In Her Own Image* (1980) o los discursos de un estado-nación que desampara a las mujeres, como acusa la voz poética del poema "Letters to the Death" en el poemario *Domestic Violence* (2007).[17] El hambre tiene además una dimensión histórica y política ineludible en Irlanda, tanto por las hambrunas del siglo XIX como por las huelgas de hambre realizadas por los presos republicanos en el XX. Es así que ni el cuerpo anoréxico ni el correspondiente tropo del pez son los enemigos, sino las víctimas de discursos dominantes y opresores.

En "The Woman Turns Herself into a Fish" la mujer alienada castiga su cuerpo reduciendo la carne y la grasa hasta hacer invisible su identidad sexual y los signos que, como la menstruación, la manifiestan: "eclipse / in these hips, / these loins // the moon, / the blood / flux".[18] El pez semeja ser principalmente una alegoría del cuerpo anoréxico, pues, salvo la referencia a las aletas y las escamas —"finny", "scaled"— el léxico restante que se aplica al pez —"flab", "blub-lipped", "sequin-skinned", "pearling eggs"— y la descripción del lugar que habita el animal —"sunless tons"— sugieren un punto de vista humano. Parecería que el pez cumple la mera función de confirmar una condición de la vida humana. La mujer, alienada de su propio cuerpo, como pez se siente libre —"new freedoms"—, libre incluso del coito y del proceso reproductor de los mamíferos, ya que como pez hembra simplemente deposita huevos que serán fecundados externamente por el

[15] Eavan Boland, *Night Feed*, pp. 29–30.
[16] *Ibid*., p. 29.
[17] Eavan Boland, *In Her Own Image*; Eavan Boland, *Domestic Violence*.
[18] Eavan Boland, *Night Feed*, p. 29.



pez macho: "pearling eggs / screamlessly / in seeweed". [19] Hacia el final del poema, en cambio, la voz poética siente un tirón —"a chill pull"— que la acerca a la luz como si se tratase de una tanza de pesca. El poema finaliza con el retorno, al menos parcial, a la identidad humana de la mujer: "still / she moons / in me".[20]

El poema "The Woman Turns Herself into a Fish" despierta interés ecofeminista en la medida en que trata el grave problema de la anorexia y cómo ésta afecta, en el caso concreto de este texto, a la relación que las mujeres mantienen con sus cuerpos. Si bien la anorexia responde a una percepción mental distorsionada del propio cuerpo, el hecho de que el poema configure e indague en ese cuerpo doliente constituye una aportación importante a los debates ecofeministas. Por otra parte, la identificación mujer-animal, aunque muy problemática en un poema como este, permite explorar la posibilidad de configuraciones identitarias alternativas a la vista del acoso sufrido por el cuerpo femenino. El tropo del pez suscita, a la vez, interés ecocrítico por tratarse de un ejemplo de animal literario de elevado poder simbólico —a la ecocrítica le incumben las construcciones culturales de la naturaleza— que es utilizado en este poema para abordar un problema social. El antropocentrismo implícito en este uso del tropo animal parece claro, aunque el poema abre algunos resquicios a la contemplación del mundo subacuático y a sus condiciones de existencia y finitud.

La sirena

Se podría contrastar el poema de Eavan Boland con el de Nuala Ní Dhomhnaill "The Mermaid in the Hospital", de su poemario *The Fifty Minute Mermaid* (2007) en edición bilingüe irlandés-inglés y con versión inglesa de otro gran poeta irlandés, Paul Muldoon, siendo esta última la que comentaré aquí. Se trata de un poemario que denuncia el etnocidio de la cultura gaélica, que la poeta no duda en enmarcar en otros exterminios de la historia como el Holocausto judío y el genocidio de Srebrenica. La figuración legendaria de la sirena, mitad mujer y mitad pez, sufre en el poema "The Mermaid in the Hospital" el proceso inverso al que observamos en el poema de Boland, pues a la sirena le amputan la cola de pez para injertarle dos piernas: "She awoke / to find her fishtail / clean gone / but in the bed

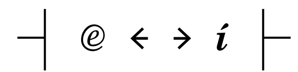
[19] *Ibid.*, p. 30.
[20] *Idem.*

with her / were two long, cold thingammies".[21] El ser híbrido mujer-pez, recurrente en las leyendas gaélicas, es forzado a convertirse en sólo mujer tanto física como mentalmente. La violencia de este proceso de asimilación a la cultura anglófona, la represión y la autonegación son tales que, como afirma Adam Phillips, la sirena sufre los trastornos psicológicos a los que alude el título del poemario en su referencia a las sesiones de cincuenta minutos de psicoanálisis.[22]

La figuración híbrida de la sirena como ser simultáneamente humano y no humano podría entenderse como tropo de la relación de la Irlanda gaélica con la naturaleza, por lo que la amputación de la animalidad sugiere un estado de alienación con respecto a la identidad propia cuyas consecuencias se van descubriendo a lo largo del poemario. Precisamente, James Mc Elroy comienza su estudio ecocrítico de la poesía irlandesa aludiendo a poetas y valoraciones críticas que destacaron la maestría con la que la literatura celta representó la naturaleza —rasgo que en opinión de estas diversas voces diferenció dicha literatura celta de otras literaturas europeas—, pero advirtieron que la espontaneidad y la primorosa atención al detalle natural perdió vigor a partir del siglo XIII, según unas fuentes, o del siglo XVII, según otras.[23] El siglo XVII es también el periodo señalado por Carolyn Merchant en su influyente estudio *The Death of Nature* (1980) para marcar un cambio paradigmático en la relación con la naturaleza no humana, debido a la visión mecanicista y atomista de la naturaleza promovida por la ciencia de la época, lo cual redundó, en opinión de la autora, en beneficio del mercantilismo capitalista y el colonialismo.[24]

Cabría argumentar que la configuración simbólica de la sirena nada tiene que ver con un animal empírico, por lo que poco podría aportar a los debates ecologistas actuales y, sin embargo, me gustaría proponer que tanto este poema como el resto del poemario tienen gran valor ecocrítico y ecofeminista, pues defienden no sólo el sustrato gaélico de la cultura irlandesa sino también la animalidad del ser humano que la cultura dominante —que no es exclusivamente la del colonizador inglés sino también la dictada por los preceptos de la Iglesia Católica, cuyo control social y moral del pueblo irlandés ha sido preponderante hasta tiempos recientes— desea esconder y reprimir. Poemas como "The Assimilated Merfolk" y "The Merfolk on Breastfeeding" aluden al rechazo, por parte de la sirena asimilada, de

[21] Nuala Ní Dhomhnaill, "The Mermaid in the Hospital", *The Fifty Minute Mermaid*, p. 35.
[22] Adam Phillips, "Like a Mermaid Out of Water".
[23] James Mc Elroy, *op. cit.*, pp. 54–55.
[24] Carolyn Merchant, *The Death of Nature*.

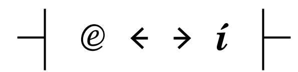


funciones corporales como la menstruación y la lactancia, mientras que otros poemas se refieren a la pérdida de los órganos de animal subacuático como circunstancia que pone en riesgo la supervivencia de la sirena: "Since their gills had ceased to function / they drowned".[25] Además, y en consonancia con esa represión de la animalidad y de la condición natural del ser humano, el poemario denuncia la degradación medioambiental que la cultura dominante está provocando "a whale has manifested itself in the river Maine / […] and it won't be long until the sea returns to cover Slieve Mish / because of pollution and greenhouse gases".[26]

Cetáceos varados

En otros trabajos sobre mujer y animalidad analicé el motivo de las ballenas en la poesía irlandesa contemporánea y detecté una modalidad concreta centrada en las ballenas varadas en la costa.[27] Menciono aquí este ejemplo por las relaciones que se entablan entre los sujetos femeninos y los cetáceos varados. El poema "Beached Whale", del poemario *White Whale* (2015) de Victoria Kennefick, establece un paralelismo entre el cuerpo de una ballena que yace inerte en la arena y el cuerpo de una figura materna marcado por los sucesivos embarazos, ambos mamíferos alterados por los trances de la vida: "the stale smell of a thousand tides",[28] "the scars of our arrivals barely healed after all this time".[29] Londa Schiebinger ha señalado el contraste entre los términos "mamífero" y "Homo sapiens", pues mientras el primero integra a los humanos en un grupo de animales con glándulas mamarias que son sólo funcionales en las hembras, el segundo persigue diferenciar la especie humana del resto de los animales.[30] Al contrario que los poemas de Boland y Ní Dhomhnaill, el de Kennefick no usa al animal ni como tropo ni como figura legendaria, sino que simplemente yuxtapone dos recuerdos de la infancia: el encuentro con la ballena exangüe en la playa y el encuentro con el cuerpo desfigurado de la madre. El paralelismo recalca la común animalidad de mujer y ballena, su corporeidad, capacidad de reproducción y finitud, aspectos de indudable importancia

[25] Nuala Ní Dhomhnaill, "Lack of Sympathy", *The Fifty Minute Mermaid*, p. 59.
[26] Nuala Ní Dhomhnaill, "Public Works", *The Fifty Minute Mermaid*, p. 71.
[27] Manuela Palacios, "Inside the Whale: Configurations of An-other Female Subjectivity", pp. 160–172; Manuela Palacios "Relational Difference in Sinéad Morrissey's Poetry: An Ecocritical Approach", pp. 73–85.
[28] Victoria Kennefick, "Beached Whale", *White Whale*, p. 7.
[29] *Idem*.
[30] Londa Schiebinger, *apud* Angélica Velasco Sesma, *op. cit.*, p. 45.



tanto para la ecocrítica como para el ecofeminismo. El título del poema pone el foco sobre el animal varado, pero el texto se reparte de manera equilibrada con tres estrofas que se centran en la ballena, otras tres que tratan la figura materna y con una estrofa intermedia que marca la transición e incorpora a ambas. Este equilibrio estructural y temático favorece una aproximación ecofeminista que no prima la cuestión de género sobre la ambiental y evita posibles imputaciones de antropocentrismo.

Un encuentro semejante, en este caso con un delfín en descomposición en la arena, es el que presenta la poeta de Irlanda del Norte Sinéad Morrissey en el poema "Achill, 1985", de su poemario *There Was Fire in Vancouver* (1996). A pesar de que el poema presenta al animal mediante formas pasivas que le quitan toda agencialidad —"washed up", "abandoned", "opened"— o bien como objeto pasivo de la acción de los elementos o de otros animales, hay un verbo en concreto que torna al animal en sujeto, "caught", pues el cuerpo putrefacto atrapa la atención del sujeto poético: "I remember how its body, / Opened in the sun, / Caught me".[31] De nuevo tenemos un encuentro con la materialidad del cuerpo animal, un encuentro que, como afirma Katarzyna Poloczek, se parece al acto de velar a un muerto.[32] Se trata de un momento de empatía entre el sujeto poético y el animal, lo que da pie, además, a una epifanía para el ser humano: "And I remember how the sea / Looked wide and emptied of love".[33] El recurso al animal muerto para transmitir una revelación nihilista podría transformarlo en una mera falacia patética y Poloczek nos advierte del riesgo de aquellas apropiaciones que desvían nuestra atención del animal para poner su significado a servicio del discernimiento humano. Aun teniendo en cuenta este peligro de apropiación, opino que el poema de Morrissey propone un reconocimiento del animal humano en el no humano y presenta una experiencia de empatía por la pérdida de un ser semejante.

Frente a la somatofobia, o repulsa por el cuerpo, y el deseo de trascendencia, tan comunes en el pensamiento occidental, el poema de Morrissey aproxima el animal humano al no humano por medio de su corporeidad y mortalidad. Mantiene Angélica Velasco Sesma que tanto el cuerpo, por su vulnerabilidad, como las emociones han sido desatendidos por la filosofía moral occidental, aunque la vulnerabilidad ha comenzado a atraer la atención filosófica recientemente. Sin embargo, vulnerabilidad

[31] Sinéad Morrissey, "Achill 1985", *There Was Fire in Vancouver*, p. 59.
[32] Katarzyna Poloczek, "'Their disembodied voices cry': Marine Animals and their Songs of Absence in the Poetry of Sinéad Morrissey, Caitríona O'Reilly, and Mary O'Donoghue", pp. 78–79.
[33] Sinéad Morrissey, *op.cit.*, p. 59.

y emociones pueden constituir un recurso para la moralidad, pues según afirma Victoria Camps, ésta debe señalar no sólo lo que se debe hacer sino también lo que es bueno sentir.[34] La epifanía del sujeto poético en el poema "Achill, 1985" nace de la empatía que el animal humano siente por el que no es humano e incide en su común vulnerabilidad. La necesidad de forjar una relación entre la naturaleza humana y la no humana sobre la base de la empatía fue destacada ya en los años noventa por la ecofeminista Lori Gruen y es defendida actualmente por especialistas en Ética Animal como Angélica Velasco Sesma cuando afirma: "Así, será necesario incluir las emociones y los sentimientos como componentes imprescindibles de la Ética, en cuanto permiten explicar la motivación moral".[35]

El poema de Morrissey no hace distinción de género, ni con la marca de género gramatical ni con la identidad sexual del sujeto poético, pero el poema de Doireann Ní Ghríofa que comentaré a continuación sí la hace. Se trata de "Baleen" un poema sobre una ballena varada en cuyo interior se quiere refugiar la joven protagonista que da voz al poema para dar rienda suelta a sus deseos homoeróticos. Es un poema, situado en el siglo XIX, sobre el descubrimiento de la sexualidad reprimida y podría parecer que la ballena no es más que un tropo para dar expresión y liberar esa sexualidad silenciada, convirtiéndose el vientre de la ballena en refugio o escondite. Este tropo de la ballena relaciona, pues, al animal con uno de los tabúes sociales: la sexualidad no normativa. No obstante, el poema hace mucho más, pues da cuenta de los usos a los que se destinaban las ballenas cazadas y, entre otros, el aquí señalado es el empleo de las llamadas "ballenas" para los corsés femeninos: "Now, each morning, a girl assembles my second skeleton / piece by piece, suspends it over my narrow person, / tightens the corset of whalebone that constricts / the curve of my ribs".[36] El animal provee a la protagonista de un segundo esqueleto, una imagen de transgénesis que enfatiza la fusión de la mujer y el animal. El poema explica también la función de esas "barbas" de ballena en el proceso de alimentación del animal: "I tell her that though we call it whalebone, corset-stays / are made of baleen, a whale's mouth-bristles splayed / to dredge fish from vast saltwater sprawl".[37] Resulta irónico que el órgano de alimentación del animal se utilice para constreñir y reducir el cuerpo de la mujer.

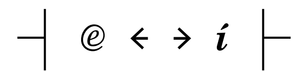
[34] Victoria Camps, *apud* Angélica Velasco Sesma, *op. cit.*, pp. 100–101.
[35] Lori Gruen, "Revaluing Nature"; Angélica Velasco Sesma, *op. cit.*, p. 18.
[36] Doireann Ní Ghríofa, "Baleen", p. 33.
[37] *Idem.*

Por la atención al animal empírico, a su biología y a la explotación de la que fue objeto, el motivo de la ballena en este poema es de indudable interés ecocrítico, pero también lo es por esa contigüidad que expresa entre el animal humano y el no humano, así como por la transgénesis figurada que proporciona el segundo esqueleto del corsé, dando lugar al ser expandido y relacional del que nos habla Val Plumwood.[38] La íntima relación que se establece entre la mujer y la ballena, al buscar la mujer el refugio del vientre del animal, proporciona al ecofeminismo un imaginario nuevo de espacio vivencial en el que las mujeres pueden explorar sexualidades alternativas, algo que vimos también en el poema de Eavan Boland, donde la vida animal subacuática permitía imaginar otras sexualidades.

El ciervo

La transformación de mujer en animal ha sido tratada tradicionalmente como punición o neutralización de la agencialidad femenina y así lo demuestran numerosos mitos —Calisto, Filomela, Ifigenia, Aracne, etcétera—. El poema de Annemarie Ní Churreáin "The Kerry Foot", de su poemario *Bloodroot* (2017), alude a la leyenda de Sadhbh, madre de Oisín. El despecho de un brujo la convierte en un ciervo que debe protegerse de los cazadores, pero el hechizo podrá deshacerse si ella consigue poner un pie en uno de los fuertes de los Fianna. Este es el momento escogido por Ní Churreáin para su poema: "This was the fortune foot of Saidhbhín, / who set a hoof / into the centre of a soldier's fort / to win her human body back".[39] Es un momento de empoderamiento femenino que contrasta con las otras situaciones referidas en el poema en las que las mujeres son víctimas de una sociedad patriarcal que abusa de ellas y las deja totalmente desamparadas. La leyenda de Sadhbh introduce la metamorfosis de mujer en animal como castigo por un deseo sexual no correspondido y las historias de Anne Lovett y de Joanne Hayes, cuyos embarazos resultaban inaceptables para la sociedad católica irlandesa de inicios de los años ochenta, también relatan el castigo social que sufrieron. La metamorfosis legendaria de Sadhbh en ciervo es una más en la secuencia de historias de mujeres maltratadas por su sexualidad y por su función reproductora, resultando el poema de interés ecocrítico y ecofeminista por su denuncia implícita del maltrato del animal perseguido por los cazadores —el

[38] Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, pp. 179–182.
[39] Annemarie Ní Churreáin, "The Kerry Foot", *Bloodroot*, p. 35.



siguiente poema sobre el mismo personaje legendario, “Saidhbhín”, alude a la angustia del animal perseguido: “hiding in the woods, / awaits / the blood-hounds / of Fionn”—[40] como también lo tiene por su reescritura de la leyenda irlandesa de metamorfosis animal a la luz de los trágicos sucesos ocurridos en los años ochenta a varias jóvenes embarazadas fuera del matrimonio, estableciéndose un claro vínculo entre los cuerpos castigados de la mujer y del animal.

La araña

Si el poema de Ní Churreáin sugiere un momento, aunque pasajero en la leyenda irlandesa de empoderamiento femenino, mencionaré a continuación otro poema en el que el tropo animal es de poderío total. Se trata de “Spiderwoman’s Third Avenue Rhapsody”, del poemario del mismo título de Mary O’Donnell, en el que la figura de la mujer-araña —originaria del cómic de los años setenta y, por tanto, de la cultura de masas— se convierte en un tropo de movilidad extraordinaria para la protagonista femenina que recorre las calles de Manhattan:

> EXTRA! SPIDERWOMAN SCALES FORTY-STOREY BLOCK
> legs black-furred and glossy,
> she turns, open armed
> to view the chimera of a dioxide sunset,
> then parachutes down the airways
> on her own web.[41]

La mujer protagonista se transforma en un híbrido de mujer y araña que se aventura sola por las calles de una metrópoli hiperactiva —el atronador tren subterráneo, la mezcolanza multicultural, la pornografía, los bazares de productos exóticos, las drogas, etcétera—. Indudablemente, el tropo inspirador es la mujer-araña del cómic, con su agilidad, fuerza y valentía, pero con poco más que una ajustada prenda estampada para sugerir vagamente su condición animal. En el poema de O’Donnell, en cambio, se mencionan los detalles del cuerpo arácnido a medida que la protagonista se transforma voluntariamente en una araña escurridiza: “antennae sprout from my forehead”, “legs black-furred”, “her octal scuttle”. Tenemos, pues, un

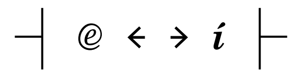
[40] Annemarie Ní Churreáin, “Saidhbhín”, *Bloodroot*, p. 37.
[41] Mary O’Donnell, “Spiderwoman’s Third Avenue Rhapsody”, *Spiderwoman’s Third Avenue Rhapsody*, p. 15.

cuerpo animal, que con frecuencia representa algo repulsivo y diabólico, transformado en un híbrido de mujer-araña que facilita el movimiento y la percepción sensorial del entorno. Este préstamo tomado de la cultura de masas podría ser considerado como una estrategia para la emancipación de la naturaleza humana y no humana, como las enumeradas por Gretchen T. Legler.[42] Entre las estrategias señaladas por esta ecofeminista, figura la de desdibujar los contornos entre el yo y el espacio, algo que ciertamente sugiere el poema de O'Donnell por la capacidad de la mujer-araña para desplazarse por la urbe y adentrarse en los recovecos más recónditos e inhóspitos para las mujeres. Por otra parte, los pedipalpos —que no son antenas— de la mujer-araña le permiten conocer el mundo a través del cuerpo, lo cual constituye otra de las estrategias emancipadoras señaladas por Legler. Aunque sólo fuese por esta configuración positiva de la araña, el poema tendría interés ecocrítco, pero si además refuerza la agencialidad femenina, favorece también una lectura ecofeminista.

La foca

La transformación liberadora de la mujer en animal es un tema tratado asimismo en los poemas sobre la mujer-foca o "selkie", de los que aquí mencionaré dos. El primero es "Selkie Moment", del poemario *Fur* (2015) de Grace Wells, en el que se alude a las leyendas irlandesas sobre las mujeres-foca. En este caso concreto, una mujer descubre la piel de foca que su marido escondía para que ella se quedase en tierra con él, y al verla, la mujer siente la llamada del mar: "a claw still scratched // and the scratch called for salt and change. / She put the skin onto her back".[43] La mujer-foca deja entonces familia y sociedad humana —"the cultured world"—[44] y se adentra en el mar. Este poema pertenece a un poemario que en su mayoría trata sobre el encuentro entre el animal humano y el no humano, reclamando la atención a nuestra propia animalidad reprimida. La contemplación del animal no sólo es frecuente fuente de inspiración para el sujeto poético de esta compilación, sino que da pie a una comunión espiritual con la naturaleza. Éstas son cuestiones que la propia poeta ha desarrollado en su ensayo "Culture and Nature: The Roots of Ecopoetics".[45]

[42] Gretchen T. Legler, "Ecofeminist Literary Criticism", pp. 230–231.
[43] Grace Wells, "Selkie Moment", *Fur*, p. 18.
[44] *Idem*.
[45] Grace Wells, "Culture and Nature: The Roots of Ecopoetics", pp. 147–159.

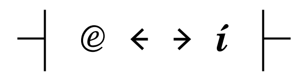


En lo que concierne a la relación concreta entre mujer y animalidad, Wells ha afirmado: "I have an unfinished poem about a mermaid, with the line in it, 'A woman must never be pure animal. But half is possible'. I feel that half of our psyche unwillingly accepts the world as it is, and the other half looks for liberation. The animal, the mermaid, the selkie, they all speak to that wild part of us which longs for a better world".[46]

Otro poema inspirado en las leyendas de las mujeres-foca es "Long-distance Swimmer", del poemario homónimo de Dorothy Molloy. Como el poema de Wells, éste nos habla de una mujer que se transforma en foca: "Her neck disappears. She turns grey. Grows a fur coat / and claws",[47] pero no encontramos aquí alusión alguna al secuestro realizado por el marido que se relata en ciertas variedades de la leyenda sino a una mujer "hungry for water"[48] a la que tanto el mundo humano como el animal y el sobrenatural parecen alentar en su huida: "Cheered on by St. Gobnait and nine grazing // deer, a badger, an otter, a fox and a / hare".[49] La detallada enumeración de animales no sólo evita la amalgama de todo el mundo animal bajo una sola categoría y dota a cada criatura de su individualidad, sino que recalca la complicidad de los animales en la huida de la mujer "as she swims for dear life out to sea".[50] Tanto la piel animal como las garras son dos elementos corporales que se repiten en los poemas de Wells y Molloy, de modo que vinculan los poemas directamente con las leyendas de las "selkies" a la vez que inciden en la materialidad corporal de mujer y animal y en el órgano defensivo de la garra que necesitan para su supervivencia.

Los poemas que hemos visto hasta ahora de Eavan Boland, Nuala Ní Dhomhnaill, Doireann Ní Ghríofa, Grace Wells y Dorothy Molloy configuran el mar como un espacio hospitalario para la mujer siempre que ella se transforme en animal o habite el vientre animal. Es así como el mar de estos poemas permite a la mujer dejar atrás patrones de feminidad opresivos, explorar orientaciones sexuales no normativas, recuperar la animalidad reprimida y reconciliarse con su cuerpo. No es de extrañar que el espacio marítimo inspire a las escritoras de una isla como Irlanda, pero el papel real de las mujeres con relación al mar rara vez ha sido el de adentrarse en él para navegar o incluso pescar, siendo normalmente relegadas a los trabajos de la costa. Por esta razón, las configuraciones femeninas que se

[46] Grace Wells, *apud* Manuela Palacios-González, Margarita Estévez-Saá y Noemí Pereira-Ares, "The Woman & the Animal Trope. A Critical Selection of Contemporary Irish Poetry", *op. cit.*, p. 129.
[47] Dorothy Molloy, "Long-distance Swimmer", *Long-distance Swimmer*. p. 49.
[48] *Idem.*
[49] *Idem.*
[50] *Idem.*



adentran en el mar en estos poemas resultan especialmente significativas por su contraposición a las prácticas sociales. Ciertamente, otras poetas, como Mary O'Malley,[51] han escrito sobre la legendaria reina pirata Granuaile, pero el interés ecocrítico y ecofeminista de los poemas vistos en este capítulo radica en el recurso a los imaginarios animales para construir subjetividades femeninas alternativas.

El albatros

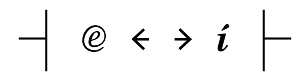
La huida liberadora no requiere necesariamente la metamorfosis de mujer en animal, sino que se puede hacer con la complicidad de ambos y en compañía mutua. Esto es lo que acontece en el poema "Ascending the Albatross", de Celia de Fréine, quien hace una reescritura del poema "The Rime of the Ancient Mariner" de S. T. Coleridge en el que el ave es sacrificada injustificadamente, lo que desencadena infortunios, sentimiento de culpa y la penitencia de relatar la historia una y otra vez. Sin embargo, en el poema de De Fréine, tanto el ave como la muchacha protagonista huyen de la malévola tripulación: "Throwing her leg over creamy plumes / she nestled her knees deep within / its quills and felt its heart beat / as together they soared towards the sun".[52] Aunque el poema de Coleridge se ha interpretado como una alegoría cristiana, contiene elementos de valor ecocrítico como el del respeto por la vida animal. No obstante, De Fréine no necesita incluir la matanza del ave ni la culpa o la penitencia posteriores para transmitir ese mensaje de protección animal y además aúna la empatía y la complicidad de mujer y animal en su poema, por lo que también constituye un texto relevante al debate ecofeminista. Al tratarse de una reescritura de un poema romántico del canon literario, la autora hace una lectura crítica del mismo, traslada el protagonismo tanto al animal como al personaje femenino —aspecto clave en las reescrituras ecofeministas— e incorpora un discurso emancipador para ambos.[53]

[51] Mary O'Malley, *Where the Rocks Float*, p. 68–77.
[52] Celia de Fréine, "Ascending the Albatross". La versión original de este poema se publicó en irlandés en *Faoi Chabáistí is Ríonacha*. An Spidéal, Co. Galway: Cló Iar-Chonnacht, 2001.
[53] Para un análisis más pormenorizado de este poema y su reescritura tanto del poema de Coleridge como del poema "Leda and the Swan" de W. B. Yeats, véase Manuela Palacios-González, "Of Penelopes, Mermaids and Flying Women", p. 100.

La liebre

Para finalizar está el poema "Eostre and Hare", del poemario *Daughters of the House* (2019) de Catherine Phil MacCarthy. A pesar de que el título apunta a Eostre —la divinidad germánica relacionada con la primavera y acompañada de una liebre—[54] este poema es probablemente el menos alegórico de todos los analizados hasta aquí. Los ojos de una mujer recuerdan a la voz poética los ojos ambarinos de una liebre que había visto en Lissadell. El poema centra su atención en la descripción del animal y no hay conexión aparente entre la liebre y la mujer brevemente aludida en los dos primeros versos: "The second she tilts her head / removes sunglasses / I'm reminded".[55] La similitud entre mujer y animal podría limitarse al parecido de los ojos sin más, mientras la liebre es apreciada por su elegancia animal y su singularidad: "eyes of yellow amber / exposed on the uphill / of an oval, profile".[56] Esta detallada atención al animal en sí, como ser individual, es el aspecto de más interés ecocrítico del poema y no sólo por los rasgos físicos de la liebre, sino también por la atención a su comportamiento: "the span of a field in its gaze, / sight, sound, speed – entire being / tuned for escape".[57] El estado continuo de alerta del animal es fácilmente reconocible y comprensible ante la presencia humana de la voz poética. El proceso interpretativo podría acabar ahí, en estos versos finales, si no fuese porque todo final remite implícitamente a un inicio y, por ello, recordamos a la mujer de los dos primeros versos e imaginamos un estado de alerta común en ambas. El poema no hace explícita la situación de alerta en la mujer y menos aún las posibles razones para la misma, surgiendo esta hipótesis interpretativa meramente de la doble atención del poema tanto a la mujer como a la liebre. En cualquier caso, tenemos un poema de relevancia ecocrítica en el que el alcance de la coincidencia mujer-animal se deja al arbitrio del público lector. La estructura de este poema guarda ciertas similitudes con el de Victoria Kennefick visto anteriormente, pues en ambos se presta esa atención bifocal a la mujer y al animal a raíz de los rasgos físicos, de una materialidad corpórea común, pero si el poema de Kennefick hacía gala de un equilibrio estructural en el reparto de estrofas dedicadas a la mujer y al animal, el poema de MacCarthy dedica sólo una

[54] Stephen Winick, "Ostara and the Hare: Not Ancient, But Not as Modern as Some Skeptics Think", en *The Library of Congress* [en línea], secc. Folklife Today, pant. 1.
[55] Catherine Phil MacCarthy, "Eostre and Hare", *Daughters of the House*, p. 49.
[56] *Idem*.
[57] *Idem*.



estrofa, la inicial, a la mujer y las cuatro estrofas restantes a la liebre, por lo que el desequilibrio formal redunda en una mayor atención al animal.

Las configuraciones animales vistas en este capítulo se corresponden con animales libres —ni están en cautividad ni son de compañía— aunque no todos están vivos, pues los cetáceos varados o están muertos o agonizan. Es así como se ha constatado que el ser humano deriva un placer especial de la contemplación del animal vivo, como en el caso de la liebre en el poema de MacCarthy. Margo DeMello se pregunta por la razón de esta mirada placentera y la explica recurriendo a la opinión del sociólogo Adrian Franklin, quien señala la simultánea diferencia y similitud entre los animales humanos y los no humanos.[58] En cualquier caso, DeMello advierte la necesidad de tener en cuenta no sólo el placer del humano en la contemplación del animal, sino también el bienestar de éste.[59] La mirada humana que no pone en riesgo al animal, como se podría deducir del poema "Eostre and Hare", puede deber su deleite a la belleza del animal. Por su parte, Marta Tafalla defiende la estética de la naturaleza —un tipo de estética que la filósofa considera olvidada— como un argumento de apoyo a la ética ambiental. Tafalla mantiene que, al contemplar la belleza natural, "se detiene nuestra voluntad de dominio, nuestra razón instrumental y los cálculos de utilidad, limitándonos a admirarla y respetarla".[60] Este momento detenido de contemplación desinteresada de la belleza animal es el que, a mi entender, recrea el poema de Catherine Phil MacCarthy.

Observaciones finales

Aunque los animales de los poemas previamente analizados están en libertad, comparten con los humanos un espacio y un tiempo, por breve que este sea: playas, bosques, mares, praderas e incluso urbes. Este cronotopo o espacio-tiempo compartido propicia la condición de "humanimalidad",[61] condición que, a mi entender, es igualmente aplicable al encuentro con el animal muerto, como en los casos de los cetáceos varados, debido a que tal acercamiento propicia el reconocimiento del animal humano en el no humano. En este capítulo nos hemos propuesto identificar las diversas

[58] Margo DeMello, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*. p. 101.
[59] *Ibid.*, p. 100.
[60] Marta Tafalla, "Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista", p. 221.
[61] Jean Estebanez, Emmanuel Gouabault y Jérôme Michalon. "Où sont les animaux? Vers une géographie humanimale", pp. 1–9.

configuraciones de la relación entre mujer y animalidad realizadas en la poesía irlandesa de autoría femenina a partir de los años ochenta del siglo XX y hemos observado numerosos ejemplos de empatía del sujeto poético femenino hacia el animal en peligro, en reconocimiento de la común animalidad, corporeidad y vulnerabilidad, lo cual reafirma la importancia de las emociones en consideraciones de ética ambiental. Hemos detectado, igualmente, ejemplos de cuerpos de mujeres y animales castigados y lesionados, de funciones corporales femeninas reprimidas, escondidas y renegadas —como la lactancia y la menstruación— de cuerpos metamorfoseados en animales a modo punición, todo lo cual corrobora la interrelación entre los modos de opresión al humano subalterno y al animal no humano. Si bien el patriarcado ha equiparado mujeres y animales para su mejor explotación, hemos observado que algunas poetas actuales reivindican la "humanimalidad" como estrategia de empoderamiento y liberación frente a normas sociales constrictivas y hemos reconocido espacios naturales, como por ejemplo el mar, especialmente acogedores para las configuraciones alternativas de la subjetividad femenina irlandesa. Hemos comprobado que la poesía sobre la contemplación de la belleza animal viene acompañada del necesario respeto a la alteridad relativa y, por otra parte, la autonomía del animal puede ilustrar y afianzar los debates actuales sobre el papel de la belleza natural en la ética ambiental. Finalmente, hemos cuestionado la oposición binaria entre animal figurado antropocéntrico y el animal literal de relevancia ecológica para proponer posibles lecturas ecocríticas del animal alegórico e identificar las diversas connotaciones simbólicas del animal empírico una vez que éste torna en animal literal y forma parte del texto literario.

Bibliografía



Adams, Carol J., *The Sexual Politics of Meat*. Nueva York, Continuum, 1990. 330 pp.

Bartosch, Roman, "Seven Types of Animality, or: Lessons from Reading and Teaching Animal Fictions". *Estudios Irlandeses*, vol. 15, no. 2, 2020, pp. 6–19.

Boland, Eavan, *In Her Own Image*. Dublín, Arlen House, 1980. 40 pp.

———, *Night Feed*. [1982] Manchester, Carcanet, 1994. 40 pp.

———, *Domestic Violence*. Manchester, Carcanet, 2007. 56 pp.

Cusick, Christine, ed., *Out of the Earth: Ecocritical Readings of Irish Texts*. Cork, Cork University Press, 2010. 290 pp.

DeMello, Margo, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*. Nueva York, Columbia University Press, 2012. 470 pp.

Estebanez, Jean, Emmanuel Gouabault y Jérôme Michalon, "Où sont les animaux? Vers une géographie humanimale". *Carnets des géographes,* vol. 5, 2013, pp. 1–9. <https://journals.openedition.org/cdg/1046#text>. [Consulta: 12 de diciembre, 2020].

Estévez-Saá, Margarita y María Jesús Lorenzo-Modia, "The Ethics and Aesthetics of Eco-Caring: Contemporary Debates on EcoFeminism(s)". *Women's Studies*, vol. 47, no. 2, 2018, pp. 123–146.

Flannery, Eoin. *Ireland and Ecocriticism. Literature, History and Environmental Justice*. Londres, Routledge, 2015. 290 pp.

FRÉINE, Celia de, "Ascending the Albatross", en "The Woman & the Animal Trope. A Critical Selection of Contemporary Irish Poetry". *Estudios Irlandeses,* vol. 15, no. 2, 2020, pp. 134.

GRUEN, Lori, "Revaluing Nature", en Karen J. Warren ed., *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, Bloomington: Indiana University Press, 1997, pp. 356–374.

IRISH ARCHIVES Resource, *The Present Duty of Irishwomen*. 2015. <https://www.iar.ie/Docs/The%20Present%20Duty%20of%20Irishwomen.pdf>. [Consulta: 12 de diciembre, 2020].

IRISH HUMAN RIGHTS and Equality Commission, *Article 41.2 of the Constitution of Ireland.* Junio 2018. <https://www.ihrec.ie/app/uploads/2018/07/IHREC-policy-statement-on-Article-41.2-of-the-Constitution-of-Ireland-1.pdf>. [Consulta: 12 de diciembre, 2020].

JOHNSON, Loretta, "Greening the Library: The Fundamentals and Future of Ecocriticism". *Choice,* vol. 47, no.4, 2009, pp. 7–13. <https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_GreeningLibrary. pdf>. [Consulta: 28 de diciembre, 2020].

KENNEFICK, Victoria, *White Whale*. Cork, Southword Editions, 2015. 28 pp.

KIRKPATRICK, Kathryn and Borbála Faragó, eds., *Animals in Irish Literature and Culture*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2015. 288 pp.

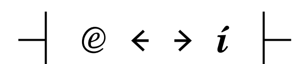
KIRKPATRICK, Kathryn, "Introduction: Othering the Animal, Othering the Nation", en Kathryn Kirkpatrick y Borbála Faragó eds., *Animals in Irish Literature and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 1–10.

LEGLER, Gretchen T., "Ecofeminist Literary Criticism" en Karen J. Warren ed., *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*. Bloomington, Indiana University Press, 1997, pp. 227–238.

MACCARTHY, Catherine Phil, *Daughters of the House*. Dublín, Dedalus Press, 2019. 80 pp.

MCELROY, James, "Ecocriticism and Irish Poetry. A Preliminary Outline". *Estudios Irlandeses: Journal of Irish Studies,* vol. 6, 2011, pp. 54–69.

MERCHANT, Carolyn, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco, Harper & Row, 1980. 348 pp.



MOLLOY, Dorothy, *Long-distance Swimmer*. Cliffs of Moher, Salmon Poetry, 2009. 56 pp.

MORRISSEY, Sinéad, *There Was Fire in Vancouver*. Manchester, Carcanet, 1996. 60 pp.

Ní CHURREÁIN, Annemarie, *Bloodroot*. Aille, Inverin, Doire Press, 2017. 71 pp.

Ní DHOMHNAILL, Nuala, *The Fifty Minute Mermaid*. Traducción inglesa de Paul Muldoon. Loughcrew, Oldcastle, Co. Meath, The Gallery Press, 2007. 163 pp.

Ní GHRÍOFA, Doireann, "Baleen". *The Level Crossing*, vol. 1, 2016, pp. 33.

O'CONNOR, Maureen, *The Female and the Species: The Animal in Irish Women's Writing*. Oxford, Peter Lang, 2010. 193 pp.

O'DONNELL, Mary, *Spiderwoman's Third Avenue Rhapsody*. Cliffs of Moher, Salmon Poetry, 1993. 90 pp.

O'MALLEY, Mary, *Where the Rocks Float*. Dublín, Salmon Poetry, 1993. 78 pp.

PALACIOS-GONZÁLEZ, Manuela, "Of Penelopes, Mermaids and Flying Women: Celia de Fréine's Tropes of Mobility". *Estudios Irlandeses,* vol. 12, 2017, pp. 92–103.

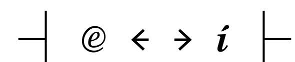
PALACIOS-GONZÁLEZ, Manuela, Margarita Estévez-Saá y Noemí Pereira-Ares, "The Woman & the Animal Trope. A Critical Selection of Contemporary Irish Poetry". *Estudios Irlandeses,* vol. 15, no. 2, 2020, pp. 129–146.

PALACIOS, Manuela, "Inside the Whale: Configurations of An-other Female Subjectivity". *Women's Studies,* vol. 47, no.2, 2018, pp. 160–172.

————————, "Relational Difference in Sinéad Morrissey's Poetry: An Ecocritical Approach". *Études Irlandaises,* vol.44, no.1, 2019, pp. 73–85.

PHILLIPS, Adam, "Like a Mermaid Out of Water." Reseña de *The Fifty Minute Mermaid*, de Nuala Ní Dhomhnaill. *The Guardian,* 27 de enero, 2008. <https://www.theguardian.com/books/2008/jan/27/poetry.features>. [Consulta: 12 de diciembre, 2020].

PLUMWOOD, Val, "Nature, Self, and Gender: Feminism, Environmental Philosophy, and the Critique of Rationalism". *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, vol. 6, no. 1, 1991, pp. 3–27.



———————————, *Feminism and the Mastery of Nature*. Londres, Routledge, 1993. 239 pp.

POLOCZEK, Katarzyna, "'Their disembodied voices cry': Marine Animals and their Songs of Absence in the Poetry of Sinéad Morrissey, Caitríona O'Reilly, and Mary 'Donoghue", en Kathryn Kirkpatrick y Borbála Faragó eds., *Animals in Irish Literature and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 75–91.

PULEO, Alicia H., "Prólogo", en Angélica Velasco Sesma, *La ética animal. ¿Una cuestión feminista?* Madrid, Cátedra, 2017, pp 9–12.

RIGBY, Kate, "Ecocriticism", en Julian Wolfreys ed., *Introducing Criticism in the Twenty-First Century*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002, pp. 151–178. <https://www.researchgate.net/publication/282287768_Ecocriticism>. [Consulta: 28 de diciembre, 2020].

TAFALLA, Marta, "Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política,* vol. 32, 2005, pp. 215–226.

VELASCO Sesma, Angélica, *La ética animal. ¿Una cuestión feminista?* Madrid: Cátedra, 2017. 289 pp.

Wall, Eamonn, *Writing the Irish West: Ecologies and Traditions*. Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2011. 248 pp.

WELLS, Grace, *Fur*. Dublín, Dedalus Press, 2015. 101 pp.

———————————, "Culture and Nature: The Roots of Ecopoetics". *Women's Studies,* vol. 47, no. 2, 2018, pp. 147–159.

WENZELL, Tim, *Emerald Green: and Eco-Critical Study of Irish Literature*. Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009. 175 pp.

WINICK, Stephen, "Ostara and the Hare: Not Ancient, But Not as Modern as Some Skeptics Think". *Folklife Today*. Blog. The Library of Congress. <https://blogs.loc.gov/folklife/2016/04/ostara-and-the-hare/>. [Consulta: 12 de diciembre, 2020].

Mother, Baby, Home: trauma y silencio en la poesía irlandesa contemporánea

@

Marcos Hernández González
Universidad de La Laguna

Introducción: exhumando el silencio

El 25 de mayo de 2014, la edición dominical del *Irish Mail* publicó un extenso reportaje[1] sobre el hallazgo de una fosa común que contenía los cadáveres de 796 niños bajo los terrenos de la antigua St. Mary's Mother and Baby Home, al cargo de la congregación de las hermanas de Bon Secours en Tuam, en el condado de Galway. El artículo supuso el detonante para la creación, un año más tarde, de la Mother and Baby Homes Commission of Investigation por parte del gobierno de la República de Irlanda, en aras de esclarecer la verdad sobre las prácticas desarrolladas tanto en esa como en otras trece instituciones similares que funcionaron en el país desde la década de 1920 hasta mediados de los 90.

Durante esas décadas, alrededor de 35 mil mujeres de entre 12 y 44 años fueron internadas en estas organizaciones, en las que pasaban años realizando trabajos forzados que tenían como objetivo prioritario la expiación de sus pecados y su reacondicionamiento para la sociedad.[2] En ese periodo

[1] Alison O'Reilly, "A Mass Grave of 800 Babies", en *The Irish Mail on Sunday* [en línea].
[2] Paul Jude Redmond, *The Adoption Machine,* p. 17.

de tiempo, alrededor de seis mil niños perdieron sus vidas por complicaciones de salud vinculadas a las condiciones, mayoritariamente negligentes, en las que vivían en los hogares. Más allá de esos casi setenta años —y todavía hoy— el tema ha sido constante objeto de tabú por parte de los sectores más conservadores de la sociedad irlandesa, que contemplan cómo su erupción mediática podría resquebrajar los cimientos políticos de los dos agentes principales implicados en la organización de estos hogares: la Iglesia Católica de Irlanda y el Gobierno de la República.

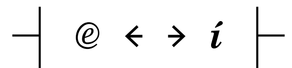
La expansión de este tabú relegó a muchas de las víctimas de los sucesos acaecidos en las Mother and Baby Homes a la marginación social y el desamparo institucional, factor que propulsó la creación de múltiples asociaciones de víctimas dedicadas a la investigación y recopilación de testimonios así como a la reivindicación de sus voces frente al olvido casi generalizado al que se enfrentaban.

Surge, llegados a este punto, un dilema que vertebra el punto de partida de este capítulo: el conflicto entre voz y silencio. En un reciente reportaje de la cadena *Al Jazeera* sobre el tema, se destaca la reconstrucción de las experiencias de Maggie O'Connell y Bridget Dolan. La primera ingresó a los 17 años al centro de Tuam, en 1937, tras haber sido violada por el guardián de *Lenaboy Castle*, un hogar de menores auspiciado por las *Sisters of Mercy*; la segunda fue enviada al mismo centro tras haber tenido dos hijos fuera del matrimonio previos a su compromiso con William Corrigan, su primer marido. El hilo conductor que une estos testimonios es que ambas mujeres mantuvieron estos sucesos en secreto hasta su muerte:[3] "They had to bury the secret. They buried this guilt. I'm still trying to process how she coped".

El interrogante no resuelto al que alude Anna Corrigan —hija de William y Bridget— en la anterior declaración abre vías de diálogo sobre el conflicto entre voz y silencio como mecanismo para procesar un suceso traumático. Un silencio que, en este caso, venía impuesto por la jerarquía política, religiosa y social irlandesa. En *My Name is Bridget*, la crónica sobre la vivencia de Bridget Dolan, la periodista Alison O'Reilly (autora, además, del reportaje del *Irish Mail*) expone las presiones sociales a las que se enfrentaban estas mujeres por parte de la Iglesia Católica:

> The Catholic Church was an inescapable part of life in rural Ireland. A priest would have had more power and influence in Clonfert than a politician, po-

[3] Al Jazeera English, "Ireland's Mother and Baby Scandal (part 1) | People and Power", en *YouTube* [en línea].



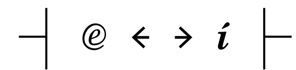
> lice officer or teacher. The Dolans, like most of the people they knew, were observant and faithful Catholics who tried not to deviate from the Church's teachings. On Sundays, the family would attend Mass, where women who fell pregnant outside marriage were named and shamed by the priest on the altar during his sermon. It was a horrifying experience for any woman who was in this situation. The Church was happy to remind its parishioners that there was no place to hide if you were an unmarried woman with child. The whole community was going to know about it, and never let you forget about it either.[4]

El acoso y la censura de la Iglesia y de los círculos sociales más cercanos enfatizaba, de esta manera, una relación antagónica entre la autoridad de las voces del entramado moral y religioso del país y el silencio de las víctimas. Esta relación se ha ido difuminando progresivamente desde el hallazgo de Tuam, desbordando los cauces establecidos desde las instituciones a través de multitud de documentales, reportajes, libros divulgativos y películas que dan voz a las víctimas y hacen visibles las grietas del sistema que permitió estos sucesos.

Dentro de esta proliferación de manifestaciones culturales relacionadas con las Mother and Baby Homes, la poesía irlandesa reciente escrita por mujeres se erige como un terreno de experimentación literaria que incide particularmente no sólo en la reivindicación de las voces opacadas por el discurso oficial, sino también en el acercamiento, a través de la forma poética, a los mecanismos de exteriorización del trauma y los silencios que subyacen al contenido del discurso.

Con relación a este último punto, tres ejemplos destacan entre la producción poética irlandesa de las últimas dos décadas, a saber, los poemas "Translation" y "Bessboro" de Eileán Ní Chuilleanáin (*The Girl Who Married the Reindeer*, 2001), "Six Ways to Wash Your Hands" y "Bloodroot" de Annemarie Ní Churreáin (*Bloodroot*, 2017) y la compilación *MOTHERBABYHOME* (2015), con la que Kimberly Campanello reflexiona, a través de una performance basada en archivos de la comisión de investigación e informes de la época, sobre las limitaciones del lenguaje como vehículo de expresión del trauma. Esta insuficiencia del lenguaje dentro de la dicotomía silencio-voz como obstáculo en la simbolización de sucesos traumáticos abre ventanas de diálogo teórico con la noción de "lo real" dentro de la teoría del psicoanálisis del francés Jacques Lacan y con la teoría del trauma de Dominick LaCapra.

[4] A. O'Reilly, *My Name is Bridget,* posición en Kindle 368–373.



Partiendo del análisis de los textos y de la consideración de estos nexos teóricos, mi intención con el presente estudio gira en torno a varios ejes; el principal, exponer el tratamiento poético de los sucesos acaecidos en las Mother and Baby Homes como ejemplo de reescritura de la historia desde tres perspectivas que pretenden dar voz a las mujeres irlandesas olvidadas por el sistema patriarcal. Asimismo, desde un enfoque más amplio, este objetivo está ligado a la reflexión implícita sobre el poder de la poesía como uno de los vehículos de expresión emocional y literaria que más cerca están de comprender el trauma como conflicto entre la voz y el silencio con relación al componente simbólico del lenguaje como constricción de los márgenes de "lo real", o todo aquello que queda sin expresarse al exteriorizar un suceso traumático.

Kimberly Campanello: poesía experimental al servicio del silencio audible

796 niños. 796 láminas de papel de vitela dentro de una caja de roble hecha a mano. Una figura vestida de negro emerge en una pequeña habitación rodeada de estanterías repletas de tomos desiguales. En el centro de la imagen, una silla. A su derecha, un atril cilíndrico sostiene la caja. La figura abre la caja y comienza a esparcir las láminas por el suelo. Entre el teórico desorden que deja, se arrodilla y busca los nombres escritos en los pies de página, siempre acompañados de la edad de defunción, asemejando la futilidad de los movimientos de una madre que busca el cuerpo y la voz de un hijo que ya no está.

Así comienza el recital sobre textos de *MOTHERBABYHOME* de Kimberly Campanello,[5] cuyo estreno tuvo lugar en abril de 2019 en la Oonagh Gallery Library en Dublín.[6] Dos meses antes, el 17 de febrero, Campanello terminó de editar el material en el formato que introduce este apartado, coincidiendo con la fecha límite que la comisión de investigación del gobierno tenía como plazo para revelar su informe final sobre el caso. Un dossier que nunca llegó puesto que el gobierno irlandés concedió una prórroga de un año a la comisión, subrayando, de manera colateral, el valor reivindicativo del volumen de Campanello: un collage compuesto en su totalidad por materiales de archivo extraídos de documentos oficiales sobre la causa.

[5] Nacida en Elkhart, Indiana (EE. UU.), y nacionalizada irlandesa.
[6] Kimberly Campanello, "MOTHERBABYHOME", en *The Learned Pig* [en línea].

La naturaleza experimental de la escritura de Campanello adquiere, en su representación recitada (a modo de performance teatral), una redimensión perceptiva que permite acotar el espacio de la poesía oral como disciplina literaria que apela significativamente a la colectividad frente al individualismo de la lectura del texto escrito. Repeticiones encadenadas con adiciones de palabras al final de cada verso, cambios de entonación, lecturas neutras y silencios abruptos son algunos de los recursos escénicos que usa para representar de forma oral la complejidad de sus poemas que, en su vertiente escrita, juegan con la disposición gráfica de las palabras sobre el papel a modo de poema visual.

Campanello, profesora de escritura creativa en la Universidad de Leeds, reformula y expande en *MOTHERBABYHOME* muchos de los elementos estilísticos y formales presentes en sus anteriores colecciones[7] como la experimentación con la écfrasis y la poesía visual, las relecturas intertextuales de materiales previos y la crucial importancia del componente oral de los textos.

En una descripción del proyecto para la revista digital *The Learned Pig*,[8] Campanello alude al rol de los rasgos formales anteriormente mencionados en la estructura de *MOTHERBABYHOME* por medio de la referencia al primer poema que compuso para el volumen. En él, palabras como "septic", "tank", "tuam", "home", "bon secours", "famine?", "sonar" o "bones" (con grafía más espaciada que los demás términos) se entremezclan con declaraciones sobre la ubicación de los restos mortales de los niños ("this way and that way") para formar dos figuras: la primera, sugiere la silueta de Irlanda (con mayor concentración de los vocablos en Tuam), la segunda, una imagen en forma de punta al margen derecho que amenaza su estabilidad [véase la figura 1].

Situar el germen de este poema como punto de partida de la compilación refuerza la relectura intertextual de los archivos del caso. Se trata de un material que Campanello defiende como fuente indispensable para romper décadas de silencio sobre el tema a través de otra relectura: la de las voces de mujeres silenciadas por la historia: "I felt that the stories of these children and women, and the 'material' of those stories, children, and women had quite literally been submerged in the landscape and

[7] *Consent* (Doire Press, 2013), *Strange Country* (The Dreadful Press, 2015), *Imagines* (New Dublin Press, 2016) y *Hymn to Kālī* (2016).
[8] *Vid.* 6.

archive of Tuam. The materiality of it felt vital to me, as bodily autonomy was what these women and children were denied". [9]

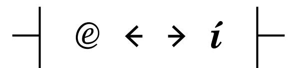
La situación simbólica de la materialidad a la que alude Campanello como "sumergida" en diversos niveles de abstracción (el histórico, el político, el físico) abre vías de diálogo con las diversas capas de significado que interactúan en cada poema de la colección. En este sentido, la noción de "lo real" desarrollada por la teoría psicoanalítica del francés Jacques Lacan podría leerse como paralelismo de la naturaleza experimental de la poesía de Campanello. En su libro sobre Lacan, el crítico Sean Homer añade al respecto:

> The experience of trauma also reveals how the real can never be completely absorbed into the symbolic, into social reality. No matter how often we try to put our pain and suffering into language, to symbolize it, there is always something left over. In other words, there is always a residue that cannot be transformed through language. This excess, this 'X' as Lacan will call it, is the real.[10]

Esta imposibilidad de aproximación a "lo real" estimula, en este caso, la creación de silencios entendidos como vacíos entre el contenido lingüístico y su carácter simbólico. Silencios que Campanello representa oralmente a modo de pausa abrupta resignificándolos no sólo como las palabras omitidas, censuradas y borradas del discurso oficial sino además como espacios creados para la reflexión y el diálogo con el lector/espectador. La constante aparición de estas pausas en el recitado se alterna con ralentizaciones y aceleraciones del compás de ejecución del texto que tienen como objeto, o bien poner el foco de la atención en determinadas partes del conjunto o bien comprender el silencio como aquello que se esconde debajo de un torrente de lenguaje.[11]

Como ejemplos diferenciados del uso de estas dos técnicas cabe hacer referencia, respecto a la segunda tipología de silencio del párrafo anterior, a uno de los poemas más largos del volumen, compuesto de las edades, géneros y causas de la muerte de cada una de las 796 víctimas, que se ejecuta a compás rápido.[12] En cuanto al silencio como pausa abrupta, el poema "Griffin Matthew 18/10/1925 3 mts" constituye el ejemplo más significativo de la colección, un texto en el que su autora invierte los espacios negros

[9] *Vid.* 6.
[10] Sean Homer, *Jacques Lacan,* p. 84.
[11] Harold Pinter, *Complete Works: One,* p. 16.
[12] UCD Library Special Collections, "MOTHERBABYHOME, read by Kimberly Campanello", en *YouTube* [en línea].



censurados del documento oficial, que recita como pausas prolongadas, dejando al descubierto los omitidos originalmente [véase la figura 2].

Es mediante estos exactos y concisos espacios que Campanello pone el foco en trabajadores y encargados del funcionamiento de la St. Mary's Mother and Baby Home en Tuam, como las Bon Secours Sisters, investigadores censurados como Halliday Sutherland y responsables morales olvidados como el arzobispo de Tuam, John McEvilly, entre otros, tejiendo un entramado de agentes implicados que invita al lector a reconstruir las piezas del rompecabezas visual que se propone como representación del trauma. En relación con este aspecto, Dominick LaCapra reflexiona sobre las alteraciones estilísticas y formales que se realizan con el objeto de simbolizar sucesos traumáticos:

> The study of traumatic events poses especially difficult problems in representation and writing both for research and for any dialogic exchange with the past which acknowledges the claims it makes on people and relates it to the present and future. Being responsive to the traumatic experience of others, notably of victims, implies not the appropriation of their experience but what I call emphatic unsettlement, which should have stylistic effects or, more broadly, effects in writing which cannot be reduced to formulas or rules of method.[13]

Es así que el *empathic unsettlement,* al que hace referencia LaCapra, adquiere una modulación constante de las fórmulas y reglas metódicas o convencionales en la poesía visual de Kimberly Campanello. Si bien los márgenes de lo real, de todo aquello que es imposible simbolizar a través del lenguaje, seguirán ahí, trabajos como *MOTHERBABYHOME* parecen reducirlos a su mínima expresión.

Annemarie Ní Churreáin: de identidades y voces borradas

El versículo veinticuatro del vigésimo séptimo capítulo del evangelio según San Mateo narra el episodio en el que Poncio Pilato, ante una multitud enfervorecida, se lava las manos para clamar por su inocencia ante la crucifixión de Cristo en favor de Barrabás. Este pasaje, que ha quedado enraizado en el imaginario colectivo como ilustración de las actitudes esquivas ante la injusticia, es el que toma la poeta irlandesa Annemarie Ní

[13] Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma,* p. 41.

Churreáin (Donegal, 1981) como motivo central para transmitir el silencio institucional y social padecido por las víctimas de las Mother and Baby Homes en su poema "Six Ways to Wash Your Hands" (*Bloodroot,* 2017).

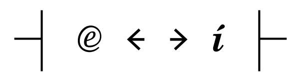
El poema, que está compuesto por seis estrofas numeradas —una por cada manera de lavarse las manos—, sugiere desde su título las alusiones tanto al número seis como expresión simbólica de la ambivalencia en el sentimiento de rebelión o unión hacia Dios[14] como a las manos del pasaje bíblico mencionado.

El clima de represión religiosa experimentado por las víctimas de las instituciones es ilustrado por Ní Churreáin en seis secciones que expanden, en orden cronológico, diferentes aspectos de sus vivencias. En un sentido más general, el texto atrae reminiscencias de otro concepto del psicoanálisis lacaniano: la "otredad" de las víctimas, en este caso no sólo como mujeres en un sistema patriarcal sino además como madres de clase obrera irlandesas (en relación con las británicas) que tenían hijos fuera del matrimonio en un país fundamentalmente católico. Dentro de este espectro, la definición lacaniana de las víctimas en torno a aquellos roles sociales de los que están despojadas se realiza por medio de una subjetividad basada en la ausencia y en la pérdida.[15] Se trata de dos conceptos que trazan un hilo conductor con las consideraciones al respecto que realiza Dominick LaCapra desde la teoría del trauma.

En una diferenciación terminológica entre ambas ideas, LaCapra distingue entre la ausencia y la pérdida mediante su componente histórico/transhistórico. Así, sitúa (con matices) la pérdida en un nivel histórico a través de escenarios traumáticos del pasado que pueden ser transformados, reactivados y reconfigurados en el presente o el futuro,[16] mientras que define la ausencia como una entidad al margen de su situación cronológica, caracterizada como un vacío situado en un estadio anterior a la pérdida: "one may recognize what one may never had".[17]

Asumiendo esta distinción, Ní Churreáin reformula la noción de pérdida con el agua como eje simbólico del poema, reconstruyendo el proceso de borrado (o lavado) de los rasgos de humanidad de las víctimas con la Mother and Baby Homes Commission of Investigation como destinatario del texto. Así, comienza la primera estrofa numerada con una indicación en cursiva, patrón que se repite en cada sección: "*Wet hands, apply soap*

[14] *Vid.* Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos,* p. 885.
[15] Keith Green y Jill LeBihan, *Critical Theory,* p. 163.
[16] D. LaCapra, *op. cit.*, p. 49–50.
[17] *Idem.*



and rub palm to palm / until a white lather forms like the spit and rage of women, / who, having lain among waves, were dragged back up again / by the hair".[18] De esta manera, el cariz de instrucción modélica que adquiere el verso en cursiva apela a las madres que ingresaban en estas instituciones, a modo de pautas a seguir dictadas por una entidad superior. El agua, por lo general visualizada como un elemento de renovación, se transfigura aquí en fuerza natural que, o bien arrastra violentamente a las víctimas contra su voluntad o bien las coloca yaciendo entre las olas, en una primera conexión metafórica con las figuras masculinas obviadas del proceso de expiación de los pecados.

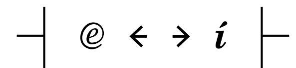
El matiz del "again" del fragmento anterior retrotrae el suceso pasado al punto temporal en el que las víctimas ingresaban en la institución. El jabón se mezcla con el agua para frotar las manos y borra sus verdaderos nombres como primer rastro de identidad: "stripped of their names to pay for the wrongs / in their bellies".[19]

La persistencia del campo semántico del sentido del tacto en la estrofa por medio de las manos de las madres, que se aferran a su juventud y a sus hijos como método para sobrevivir al ingreso ("holding on to their young"), sirve como punto de inflexión para la siguiente sección, en la que predomina la percepción olfativa. Siguiendo este motivo, el acto de frotar los dorsos de las manos elimina tres aromas que corresponden a tres momentos vitales: el nacimiento, o los niños separados de sus madres; la vida, mediante el olor al pecado cometido y, por último, el de las muertes encadenadas al amparo de la organización: "The scent of a child in an unmarked grave may get in beneath / your fingernails and cause all sorts of problems in later life".

La conclusión de esta sección vuelve a vincularse al legado del trauma como experiencia psicológica disruptiva que desarticula el autoconcepto y fabrica grietas persistentes, a veces definitivas, en el desarrollo del individuo.[20] Grietas que, en este caso, eximen de responsabilidad alguna a las figuras paternas, tal como se muestra en los primeros versos de la tercera estrofa: "*Rub palm to palm, fingers interlaced and around the wrists* / to erase all trace of fathers. Never mention cuffs / Never mention scars".

Las voces de las víctimas comienzan a ser censuradas mediante el uso de los imperativos que, a modo de amenaza, corroboran la exoneración

[18] Annemarie Ní Churreáin, *Bloodroot,* pp. 43–44.
[19] Para ésta y futuras citas de Ní Churreáin y Ní Chuilleanáin en este capítulo, véase los Apéndices correspondientes.
[20] D. LaCapra, *op. cit.*, p. 41.



sistémica de los hombres, quienes no sufrían consecuencia alguna por sus actos. El tercer paso en el lavado de manos pasa al campo semántico de la vista: "and let the violet clouds overfill your eyes as the names / of these men become again unknown as birds", sentido que se enturbia por nubes violetas (color que simboliza, entre otras cosas, la obediencia y sumisión)[21] que distraen en el proceso de borrado de identidad de los padres como culpables.

Una vez procuradas estas indicaciones, la cuarta estrofa describe brevemente las condiciones negligentes en las que vivían las mujeres valiéndose del sentido del gusto ("from the mouths of hungry, swollen girls") como transición a las dos últimas, que toman la capacidad auditiva como epítome del conflicto entre voz y silencio, entre aquéllos a los que se les permite hablar y aquéllas a las que se les censura su voz. De manera más pormenorizada, la quinta manera de lavarse las manos equivale a otro tipo de borrado: el histórico, de nuevo, con el agua como metáfora del orden patriarcal en Irlanda: "*Rotational rubbing of right thumb clasped in left palm and viceversa* / To disimprint the memory of files. Wash clean the data / until days, months, years signed by clammy hands run / like slip-streams into a great shaking lake".

Este proceso de escritura imparcial de la historia despoja a las mujeres de sus voces y deja a las madres que pasaron por estas instituciones desprovistas de cualquier esperanza de justicia o compensación social: "Do not commemorate: Do not remunerate. Do not let / the wounded woman or her child speak in a bare tongue. / Wash in this way and rid your hands of Mother, Baby, Home". Y el último modo de lavar las manos es el que comienza por eliminar tres significantes vitales en sus narrativas para, a partir de ellos, distorsionar su significado y borrar sus voces de la historia.

Este conflicto final se retrata también en "Bloodroot", poema que da título a la compilación. El texto, que tiene como escenario el *Mother and Baby Home* de Castlepollard, se organiza en torno a cinco estrofas de tres versos cada una (a excepción de la última, con cuatro), que se construyen en paralelismo: el sujeto poético comienza cada estrofa interpelando al destinatario de una pregunta que cierra cada sección. Así, los cinco destinatarios son, por orden, las internas de las Mother and Baby Homes, el contexto arquitectónico del lugar, un padre (que puede leerse como alusión ambigua hacia un cura, los padres de los niños, los de las mujeres o el

[21] *Vid.* J. Chevalier, *op. cit.*, p. 1075.

sistema patriarcal), el edificio como recipiente de la vivencia y la misma noción de hogar.

Cada uno de los receptores es cuestionado por un tema en concreto, suscitado por la observación de las ruinas del lugar. De esta manera, el poema comienza delante de las puertas del edificio, retratando el conflicto de identidad de las internas, a las que se les cambiaban los nombres para relegarlas al anonimato: "If I call you by your house-names will you speak?".[22] En la siguiente estrofa, la autora abre un espacio para la reescritura de la historia que encierra el lugar arquitectónico, aludiendo a su rol como voz intergeneracional de aquellas mujeres silenciadas: "I am here for the girl / who had birds in her eyes. / If I render a wing may she speak?".

En la tercera sección, un padre sostiene sus manos manchadas por la sangre de los niños ("…with two red seeds in your palms"), figura a la que se le pide justicia por medio de la indagación del paradero de los restos: "[…] will you show me a stone in this yard that can speak?". La cuarta, cuestiona a los portones del edificio, como sinécdoque tanto del lugar físico como del institucional, para que se desentierren las historias y se investigue la verdad de lo sucedido: "…won't you open and speak". Y la última, concluye el poema invocando al lugar en sí: "…if I say my root / to this earth / who will hear when I speak?".

La raíz no dicha, su identidad, cuestiona el alcance de su voz en el seno de la tierra que yace en silencio. Esta pregunta resume el porqué de la palabra reprimida, aquélla que no suena, aquélla que se esconde detrás de la que se escucha, la que permite conocer la verdadera historia encerrada tras el trauma: la destinada a no repetirse.

Eileán Ní Chuilleanáin: memoria, arquitectura y la indeterminación de las palabras

El agua que se drena en la piedra de las casas, que empapa la tierra y la renueva. Los edificios que se erigen como testigos silentes de la historia, que trazan relatos de tiempos pasados y se aferran a las personas que, desde el presente, contemplan sus fachadas asumiendo que mientras las ruinas permanecen, el factor humano no es más que un ave de paso, que recoge la historia, la remueve y se va.

[22] A. Ní Churreáin, *op. cit.*, p. 24.

Dos imágenes recurrentes, el poder del agua y la arquitectura como representación de la memoria, que se entrelazan en las producciones poéticas de Annemarie Ní Churreáin y Eileán Ní Chuilleanáin, de manera que conversan como frutos de épocas distintas. Mientras que el agua aparece en los textos de Ní Chuilleanáin como elemento purificador que renueva viejas historias en los de Ní Churreáin se eleva como una fuerza que arrasa y sumerge los restos del pasado.

Esta oposición de perspectivas sobre las mismas imágenes y motivos —agua, el color blanco, la identidad, la tierra— se deja entrever en el tratamiento dispar que realizan estas dos poetas sobre las Mother and Baby Homes. En los primeros versos de "Bessboro", Ní Chuilleanáin reflexiona sobre la cuestión de la identidad no como elemento eliminado por el tiempo, sino como alusión a las connotaciones que adquieren en el imaginario colectivo nombres como "Bessboro": "This is what I inherit- /It was never my own life, / But a house's name I heard /And others heard as warning".[23]

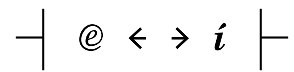
Este matiz de advertencia se revela en el nombre de la institución, y en cómo ha trascendido en la población irlandesa a lo largo de los años, estableciendo el núcleo temático del poema. No obstante, Ní Chuilleanáin revierte esta idea al inicio de la segunda estrofa, mediante el contraste cronológico entre el pasado y el presente, así como el uso de "but" como conjunción que inicia esta oposición:

But I never saw the place.
Now I stand at the gate
And that time is so long gone
It is their absence that rains
That stabs right into the seams
Of my big coat.

El fragmento anterior subraya implícitamente varios elementos temáticos a tener en cuenta; la diferencia entre aquello que uno percibe en el presente y lo que se transmite desde el pasado por medio del lugar arquitectónico, la ausencia transfigurada en la lluvia que apuñala a través del tiempo y la velada referencia a uno de los poemas más célebres de William Butler Yeats,[24] "A Coat", como metáfora de la labor poética de ambos autores.

Es el agua de lluvia transmitida por las ausentes la que cala entre el abrigo de palabras de Ní Chuilleanáin, apuntando a todo aquello que se pierde a través del diálogo cronológico entre el pasado y el presente. El

[23] Eiléan Ní Chuilleanáin, *Selected Poems,* posición en Kindle 1527 de 1529.
[24] W. B. Yeats, *The Collected Poems,* p. 104.



concepto de "lo real" de Lacan se resignifica, de esta manera, por medio de la falta de pretensiones a la hora de juzgar la poesía, en este caso, como labor esencial para dar voz a aquéllas que no la tuvieron. En una entrevista con Pilar Villar-Argáiz, Ní Chuilleanáin opina sobre cómo el poema se desviste de esta intención: "This poem is also about the limitations of my knowledge. I don't think it is the function of a poet to make up a voice for somebody who has not had a voice, who has not told their story. I think that is an improper intrusion on another person's story".[25]

Desechando la intención de procurar dar voz a las mujeres silenciadas que sí puede verse en los trabajos de Kimberly Campanello y Annemarie Ní Churreáin, la lectura del texto parte del lugar, o más bien, de sus ruinas como elemento (re)generador de historias en la voz poética.[26] Voz que concibe el hilo conductor del poema desde la impresión causada al situarse delante de las puertas del antiguo edificio de la *Mother and Baby Home:* "The white barred gate is closed, / The white fence tracks out of sight / Where the avenue goes, rain / Veils distance, dimming all sound".

La repetición casi anafórica del color blanco para hablar de las puertas y las vallas en los dos primeros versos evoca su valor simbólico como "muerte que precede a la vida",[27] o como nacimiento que precede a un renacimiento. Este matiz se refuerza por la persistencia de la imagen de la lluvia, renovadora, que recubre la distancia y diluye los sonidos que han quedado atrás en el tiempo. De esta manera, es en esta estrofa en la cual el diálogo entre el pasado y el presente adquiere toda su fuerza poética, dejando un espacio de indeterminación simbólico dentro de este continuo diacrónico. Es éste el espacio que ocupa un silencio: "And a halfdrawn lace of mist / Hides elements of the known / Gables and high blind windows. / The story has moved away".

Por lo tanto, mientras que en los textos de Kimberly Campanello y Annemarie Ní Churreáin se recalca el conflicto voz-silencio y, dentro de esa relación, el recordatorio de la censura, ajena y propia, en torno a las experiencias de las víctimas, en la obra de Eiléan Ní Chuilleanáin este silencio se cuestiona mediante la constatación de las limitaciones del lenguaje como expresión del trauma y toma el matiz de todo aquello que se pierde tras el paso del tiempo. O, siguiendo a Lacan, si bien Campanello y Ní Churreáin pretenden forzar los márgenes de lo real, Ní Chuilleanáin

[25] Pilar Villar-Argáiz, "Poetry is a form […]", p. 229.
[26] Patricia B. Haberstroh, "The Architectural Metaphor in the Poetry of Eiléan Ní Chuilleanáin", pp. 90–91.
[27] J. Chevalier, *op. cit.*, pp. 189–193.

parte desde la asunción de esta imposibilidad y, en lugar de cuestionar, la abraza para establecer un paralelismo entre las limitaciones de su propio conocimiento sobre el caso y las del lenguaje que usa para exteriorizarlo. Respecto al carácter diacrónico de estos silencios, Lucy Collins afirma:

> The relationship between past and present is important in her work, not only because memory often shapes her subject matter but also because of the uncanny ways in which temporal difference is elided, creating gaps in meaning, or places where language is used in cryptic ways… For Ní Chuilleanáin the overlapping territory of memory and history is often marked by silence – many of her poems are concerned with what is withheld from expression and what this means both for the individual and the community.[28]

El enfoque que se extrae de la consideración de Collins realza varios aspectos a tener en cuenta: los vacíos de significado creados por el desconocimiento real o vivenciado sobre el caso; las acotaciones y fronteras de la historia como disciplina exacta o precisa[29] separada del presente y el valor del silencio como sustrato que permanece debajo del lenguaje o, en las propias palabras de la autora, la poesía como forma literaria en la que nunca debes decir más de lo que quieres decir.[30] Esta idea adquiere pleno sentido en los versos finales del poema: "Earth is secret as ever: / The blood that was sown here flowered / And all the seeds blew away".

La tierra que rodea el edificio se convierte, de nuevo, en testigo silente de los sucesos y guarda las verdaderas voces adheridas a los cuerpos que alguna vez transitaron por aquel lugar. "Bessboro", pues, no trata de romper el silencio, sino de comprenderlo desde la lejanía. Similitud que guarda con "Translation", un poema que cambia el contexto de las Mother and Baby Homes por otras instituciones de calado similar, las Magdalene Laundries.

A pesar de las distancias en las estructuras organizativas y en las prácticas de ambas organizaciones, "Translation" y "Bessboro" guardan un vínculo de unión que los visibiliza como perspectivas complementarias sobre el mismo sustrato temático. De igual manera, si bien "Bessboro" incide en el silencio como vacío diacrónico, en "Translation", Eiléan Ní Chuilleanáin reflexiona sobre la identidad en las víctimas de ambos sucesos y la cuestionable mirada que ejerce la sociedad sobre los encargados de eliminar dichas identidades. Así, la traducción a la que hace referencia el título se

[28] Lucy Collins. *Contemporary Irish Woman Poets: Memory and Estrangement,* p. 111.
[29] Luci Lavalle, "Perceptions of Contemporary Ireland in the Poetry of Eiléan Ní Chuilleanáin", p. 22.
[30] P. Villar-Argáiz, *op. cit.*, p. 222.

antoja como analogía, tanto del proceso de comunicación entre pasado y presente observado en "Bessboro" como de la labor poética de Ní Chuilleanáin a modo de "traductora" de los nombres y las palabras que quedaron por el camino y que renacen en el segundo entierro de las víctimas de las Magdalene Laundries.

Considerando esta idea, cabría preguntarse si esta tarea de traducción no se alinea con la de dar voz a aquellas personas del pasado que no la tuvieron. Cuestionada por esta posibilidad, Ní Chuilleanáin la desecha, y define el poema como una reflexión sobre su experiencia propia en estas instituciones —lejos de usar como fuente las que extrapola de la vertiente mediática— y, ante todo, como un texto sobre la eliminación de la identidad.[31]

Así, el trabajo de "traducción" del título guarda un paralelismo con el de exhumar y volver a enterrar tanto los restos como las historias de las víctimas ayudándose de imágenes vistas en "Bessboro", como el color blanco, la conexión con el lugar arquitectónico, la simbología del agua, de los velos, de la tierra, de la hierba y del paso del tiempo que transfigura todos esos elementos, motivos que adquieren especial consonancia con la esencia temática del poema en la tercera y en la última estrofa. Entre estos fragmentos, el texto comienza con una reconstrucción del terreno de las *Laundries* ("The soil frayed out and sifted evens the score—") con un silencio pautado por el uso del guión, que supone un punto de giro entre ese pasado y la ceremonia de exhumación y entierro de las víctimas: "There are women here from every county, / Just as there were in the laundry".

Los compases introductorios se quiebran mediante un segundo punto de inflexión en el primer verso de la tercera estrofa, que comienza con un verbo en imperativo: "Assist them now, ridges under the veil, shifting, / Searching for their parents, their names, / The edges of words grinding against nature". Esta llamada de apoyo recae sobre los hombros de personas ocultas bajo un velo; una alusión a las figuras autoritarias menos visibles e igualmente culpables de los sucesos de las Mother and Baby Homes y las Magdalene Laundries: curas, políticos, policías y médicos, que, amparados por el patriarcado (siguiendo a Ní Churreáin), se lavan las manos a la hora de asumir su rol en los sucesos de estas instituciones.[32] Asimismo, el matiz del "now" establece una alusión al doble rasero desde el que se considera la misma noción de ayuda: la que se consideró como tal en la época de las Mother and Baby Homes (para expiar sus pecados) y la

[31] *Ibid.,* p. 230.
[32] L. Lavalle, *op. cit.*, p. 152.

que desaparece en paralelo a su desmantelamiento, dejando a sus víctimas bajo el desamparo social e institucional.

Este cambio de compás permite a Ní Chuilleanáin hilvanar una sucesión de referencias a la Iglesia Católica (de nuevo, como “agua” y “voz”) y al orden patriarcal del país como cuestionamiento sobre la autoridad que poseían para dictar los códigos morales que les permitían esta serie de prácticas institucionales. El hilo conductor se encadena hasta la aparición de otro imperativo en paralelismo con el primero: “Allow us now to hear it, sharp as an infant’s cry/ while the grass takes root, while the steam rises”, que insta de nuevo a las figuras bajo el velo a desenterrar sus culpas mientras la hierba recién plantada se enraíza con el tiempo.

La conclusión llega en una última estrofa en la que los puntos altos recalcan un silencio que, alternado con las pausas de final de verso, ralentiza el ritmo para reflexionar sobre las capas ocultas de significado entre estos espacios:

Washed clean of idiom · the baked crust
Of words that made my temporary name ·
A parasite that grew in me · that spell
Lifted · I lie in earth sifted to dust ·
Let the bunched keys I bore slacken and fall ·
I rise and forget · a cloud over my time.

Cada una de esas pausas se detiene en un elemento que lleva a la conclusión: las identidades transitorias, el parásito que se expande con el dolor y los conjuros morales que se elevan mientras las víctimas yacen bajo tierra viendo pasar una nube turbia que deja caer su lluvia e impide vislumbrar con claridad el tiempo pasado.

Conclusiones

Palabras que se esparcen en láminas de vitela. Manos que sienten cómo el agua sana el peso de la conciencia. Figuras que apelan a la memoria al sostener sus pies sobre las ruinas que desde el presente conversan con el pasado. Tres propuestas poéticas con diferencias de forma y contenido que dan cobijo a las voces sepultadas por el silencio e invitan a la reflexión, fuerte y muda, sobre un caso oculto durante siete décadas en archivos, que emergieron un 25 de mayo del 2014, mediante un reportaje que incluía 796

nombres, abriendo así una investigación institucional que, en el momento en el que se escriben estas líneas, sigue sin resolverse.[33]

Mientras tanto, pequeños reductos de voz como los de estas tres autoras abren vías de representación del trauma a través de códigos distintos y palabras comunes. Si bien Campanello y Ní Churreáin apuestan por establecer puntos de unión entre el pasado y el presente como mediadoras de las voces acalladas y Ní Chuilleanáin opta por una perspectiva más conciliadora entre ambos puntos cronológicos, las tres se erigen como ejemplos de reescritura de la historia desde la pérdida, la ausencia y el silencio de las que han sido relegadas al vacío por aquéllos que la han escrito.[34]

[33] Ross Bell, "Seeking Women in Irish Mother and Baby Homes", en *motherandbabyhomes.wordpress.com* [en línea].
[34] Jane Dowson, *The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women's Poetry*, p. 108.

Bibliografía



Al Jazeera English, “Ireland’s Mother and Baby Scandal (part 1) | People and Power”, en *YouTube* [en línea], 9 de julio, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=F65Mc3oBylk&t=1s>. [Consulta: 29 de noviembre, 2020].

Bell, Ross, “Seeking Women in Irish Mother and Baby Homes”, en *motherandbabyhomes.wordpress.com* [en línea], 5 de junio, 2014. <https://motherandbabyhomes.wordpress.com/tag/catholic-church/>. [Consulta: 24 de noviembre, 2020].

Campanello, Kimberly, “MOTHERBABYHOME”, en *The Learned Pig* [en línea], 19 de marzo, 2020. <https://www.thelearnedpig.org/motherbabyhome/6309>. [Consulta: 14 de octubre, 2020].

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos.* 3a. ed., Barcelona, Herder, 1991. 1107 pp.

Collins, Lucy, *Contemporary Irish Woman Poets. Memory and Estrangement.* Liverpool, Liverpool University Press, 2015. 250 pp.

Dowson, Jane, ed., *The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women’s Poetry.* Nueva York, Cambridge University Press, 2011. 240 pp.

Green, Keith y Jill LeBihan, *Critical Theory and Practice. A Coursebook.* Londres, Routledge, 2009. 336 pp.

Haberstroh, Patricia B., “The Architectural Metaphor in the Poetry of Eiléan Ní Chuilleanáin” en *Irish University Review* [en línea], vol. 37, no. 1. Edimburgo, Edinburgh University Press, Primavera–Verano, 2007. <https://www.jstor.org/stable/25517339>. [Consulta: 16 de octubre, 2020].

Homer, Sean, *Jacques Lacan.* Milton Park, Routledge, 2005.

LACAPRA, Dominick, *Writing History, Writing Trauma.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001. 226 pp.

LAVALLE, Luci, "Perceptions of Contemporary Ireland in the Poetry of Eiléan Ní Chuilleanáin", en *Abei Journal* [en línea], vol. 11. São Paulo, 2009. <http://revistas.fflch.usp.br/abei/article/view/3655> [Consulta: 2 de octubre, 2020].

NÍ CHUILLEANÁIN, Eiléan, *Selected Poems.* [Edición Kindle]. Loughcrew, The Gallery Press, 2011.

NI CHURREÁIN, Annemarie, *Bloodroot.* Aille, Doire Press, 2017. 71 pp.

O'REILLY, Alison, "A Mass Grave of 800 Babies", en *The Irish Mail on Sunday* [en línea], 25 de mayo, 2014. <https://www.abc.net.au/mediawatch/transcripts/1422_irishmailtuam.pdf>. [Consulta: 14 de noviembre, 2020].

———, *My Name is Bridget. The Untold Story of Bridget Dolan and the Tuam Mother and Baby Home.* [Edición Kindle]. Dublín, Gill Books, 2018.

PINTER, Harold, *Complete Works: One.* Nueva York, Grove Press, 1976. 256 pp.

REDMOND, Paul Jude, *The Adoption Machine: The Dark History of Ireland's Mother and Baby Homes and the Inside Story of How Tuam 800 Became a Global Scandal.* Pról. de Clare Daly. Newbridge, Merrion Press, 2018. 290 pp.

RYAN, Orla, "Final report of Commission into Mother and Baby Homes to be published in January" en *thejournal.ie* [en línea], Dublín, 3 de diciembre, 2020. <https://www.thejournal.ie/mother-and-baby-homes-commission-final-report-5287232-Dec2020/>. [Consulta: 3 de diciembre, 2020.]

UCD Library Special Collections, "MOTHERBABYHOME, read by Kimberly Campanello", en *YouTube* [en línea], 24 de junio, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Gvi8TnLw8X8&t=7489s> [Consulta: 14 de octubre, 2020].

VILLAR-ARGÁIZ, Pilar, "Poetry is a form in which you never have to say more than what you mean': An Interview with Eiléan Ní Chuilleanáin" en *Irish University Review* [en línea], vol. 47, no. 2. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2017. <https://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/iur.2017.0277>. [Consulta: 18 de octubre, 2020].

YEATS, William Butler, *The Collected Poems of William Butler Yeats.* 3a. ed., introd. de Cedric Watts. Ware, Wordsworth Editions, 2008. 402 pp.

Apéndices

Figura 1

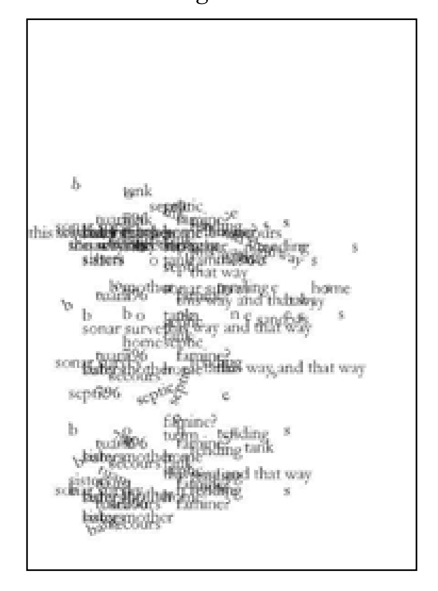
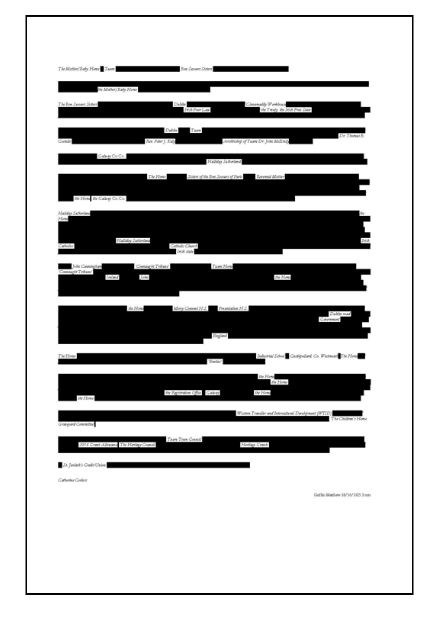


Figura 2



Poemas del *corpus*: 3. Annemarie Ní Churreáin (*Bloodroot*, 2017)

Six Ways to Wash Your Hands (Ayliffe 1978)
for the Mother and Baby Homes Commission of Investigation

1
Wet hands, apply soap and rub palm to palm
until a white lather forms like the spit and rage of women,
who, having lain among waves, were dragged back up again
by the hair and stripped of their names to pay for the wrongs
in their bellies, as they stitched lace, pressed linen sheets,
and each week bowed their heads to the post-partum girls
all lined up at the font like a row of roots half-pulled
out of the earth and still holding on to their young.

2
Rub right palm over left dorsum and left palm over right dorsum
to ensure the scent of infant leaves your skin: the sour fumes
of bottled milk, triangled terry cloth, ice-cold smears of cream.
The scent of sin can cling for years as potent as a bad dream
of trade-deals, needle pricks, poppies bloomed on the skull.
The scent of a child in an unmarked grave may get in beneath
your fingernails and cause all sorts of problems in later life.

3
Rub palm to palm, fingers interlaced and around the wrists
to erase all trace of fathers. Never mention cuffs.
Never mention scars. Raise your head against the sky
and let the violet clouds overfill your eyes as the names
of these men become again unknown as birds.
When you see a wing, like a realm of thumbed pages
fluttering, take this as a sign: the fathers are no more.

4
Rub backs of fingers to opposing palm with fingers interlocked
and loosen the joints of wards, nurseries, bolted pantries
stocked with canisters of warm milk and cheese sold
by the yellow quart as the imagined cream of it dripped
from the mouths of hungry, swollen girls. Rub out the halls,
statues, sills. Leave only a rusted nail in a cemetery wall.

5
Rotational rubbing of right thumb clasped in left palm and vice versa
to disimprint the memory of files. Wash clean the data
until days, months, years signed by clammy hands run
like slip-streams into a great shaking lake. This means
that even should your lips part to release a holy word
all that will spill out is a wet pulp no one understands.

6
Rotational rubbing backwards and forwards with clasped fingers
of right hand in left palm and vice versa to wear thin the heart-lines.
Be a sister and repeat the law like a hymn into the sink.
Do not commemorate: Do not remunerate. Do not let
the wounded woman or her child speak in a bare tongue.
Wash in this way and rid your hands of Mother, Baby, Home.

Poemas del *corpus*: 4. Annemarie Ní Churreáin (de *Bloodroot*, 2017)

Bloodroot
At Castlepollard Mother and Baby Home

Behind the gates, a black awakening of trees.
Were you made to kneel here too, Mary, Josephine, Bernadette?
            If I call you by your house-names will you speak?

Torn avenues and pillars either side, I am here for the girl
who had birds in her eyes.
            If I render a wing may she speak?

Father with two red seeds in your palms,
            if I show you my bones spilling out
will you show me a stone in this yard that can speak?

Doors if I stitch you a collar of lace   all Spring
as I wait for the first-born
heat   please,   won't you open and speak?

Home, if I press my lips to your ruins three times
and circle the grounds like a beast, If I say my root
to this earth
who will hear when I speak?

Poemas del *corpus*: 5. Eiléan Ní Chuilleanáin (de *The Girl Who Married a Reindeer,* 2001)

Bessboro
This is what I inherit —
It was never my own life,
But a house's name I heard
And others heard as warning
Of what might happen a girl
Daring and caught by ill-luck:
A fragment of desolate
Fact, a hammer-note of fear —

But I never saw the place.
Now that I stand at the gate
And that time is so long gone
It is their absence that rains,
That stabs right into the seams
Of my big coat, settling
On my shoulder, in pointed
Needles, crowding the short day.

The white barred gate is closed,
The white fence tracks out of sight
Where the avenue goes, rain
Veils distance, dimming all sound,
And a halfdrawn lace of mist
Hides elements of the known:
Gables and high blind windows.
The story has moved away.

The rain darns into the grass,
Blown over the tidal lough
Past the isolated roof

And the tall trees in the park;
It gusts off to south and west;
Earth is secret as ever:
The blood that was sown here flowered
And all the seeds blew away.

Poemas del *corpus*: 6. Eiléan Ní Chuilleanáin (de *The Girl Who Married a Reindeer,* 2001)

Translation
for the reburial of the Magdalenes

The soil frayed and sifted evens the score —
There are women here from every county,
Just as there were in the laundry.

White light blinded and bleached out
The high relief of a glance, where steam danced
Around stone drains and giggled and slipped across water.

Assist them now, ridges under the veil, shifting,
Searching for their parents, their names,
The edges of words grinding against nature,

As if, when water sank between the rotten teeth
Of soap, and every grasp seemed melted, one voice
Had begun, rising above the shuffle and hum

Until every pocket in her skull blared with the note —
Allow us now to hear it, sharp as an infant's cry
While the grass takes root, while the steam rises:

Washed clean of idiom · the baked crust
Of words that made my temporary name ·
A parasite that grew in me · that spell
Lifted · I lie in earth sifted to dust ·
Let the bunched keys I bore slacken and fall ·
I rise and forget · a cloud over my time.

La Gran Armada de 1588 en la poesía angloirlandesa

@

José Ruiz Mas
Universidad de Granada

La Historia nos enseña que, durante el verano de 1588, el monarca español Felipe II envió hacia Inglaterra a la Grande y Felicísima Armada, formada por 138 barcos, con el propósito de ocupar el país y destronar a su reina protestante. La misión encomendada por el rey a su comandante en jefe, el duque de Medina Sidonia, era recoger a los tercios españoles de Flandes, a la sazón a las órdenes del duque de Parma, y transportarlos hasta la costa inglesa por la parte más estrecha del Canal de la Mancha para proceder a continuación a la invasión militar del reino de Isabel I. Sin embargo, cuando fracasó la operación de enlace entre Medina Sidonia y Parma, la Gran Armada abandonó el estrecho paso marítimo que media entre el sureste de Inglaterra y la Europa continental e inició su regreso a España por una larga ruta de rodeo a las Islas Británicas. La flota hispana, empujada por los vientos, navegó con dirección norte en paralelo a la costa oriental inglesa (vigilada en la distancia por la flota inglesa) con el fin dar la vuelta al archipiélago británico y poner rumbo sur hacia España a través del Atlántico, dejando a un lado la cara occidental de la isla de Irlanda. La misión encomendada a la Gran Ar-

mada por el rey Felipe II no se había cumplido con éxito y por lo tanto la flota volvía a casa.[1]

Durante la travesía por el temperamental océano Atlántico muchos navíos de la Armada se vieron en la necesidad de reemplazar sus agotadas provisiones, acometer reparaciones de daños producidos por los enfrentamientos con la flota inglesa y obtener víveres frescos y agua potable, por lo que no tuvieron más remedio que hacer escalas de emergencia en las costas escocesas e irlandesas, a pesar de las advertencias dadas por Medina Sidonia del peligro que esto entrañaba. La Armada tuvo la mala suerte de sufrir las gigantescas galernas y tormentas del Atlántico y diversos navíos sintieron en sus frágiles pieles de madera los afilados colmillos de los traicioneros acantilados de las costas septentrionales y occidentales de Irlanda. Se cree que entre veinticuatro y veintiséis barcos de la Armada (probablemente más) naufragaron en las costas escocesas e irlandesas, sobre todo en estas últimas, y muchas de sus tripulaciones se ahogaron en el norte y oeste de la isla o fueron masacradas por los ingleses en cuanto tocaron tierra. La historiografía inglesa, hasta fechas recientes cargada de una generosa ración de propaganda antiespañola, ofrecía una sesgada versión de la desventura de la expedición de la Armada de 1588, insistiendo en su inapelable derrota hasta el punto de hablar incluso de su "destrucción" (nada más lejos de la realidad). Era la victoria naval más grande de la historia de la humanidad, decían a los cuatro vientos en sus panfletos, obras de teatro, poesía, sermones y tratados históricos los narradores de la Inglaterra isabelina y de posteriores siglos. Los ingleses percibieron la "derrota" de la poderosa flota enemiga como el comienzo del fin de la supremacía de España en el mundo conocido y así se lo transmitieron al pueblo inglés de la época y a las generaciones venideras de británicos. Pero el inesperado —por imprevisible— papel ejercido por Irlanda en el supuesto desastre naval español se mantuvo conscientemente en silencio en casi todos los escritos ingleses. La negación o la reducción de la (involuntaria) aportación irlandesa a la "victoria" inglesa fueron constantes en la narración de los hechos tanto en la historiografía británica como en su literatura y propaganda con el fin de no reducir los méritos de la marina inglesa ante sus compatriotas y ante el foráneo observador en el extranjero, tanto católico como protestante. En juego estaban entonces la supervivencia de la reina Isabel I y la incipiente construcción y consolidación de una joven

[1] Felipe Fernández-Armesto, *The Spanish Armada: The Experience of War in 1588* y M. J. Rodríguez-Salgado *et al.*, *Armada 1588–1988*.

nación protestante durante el siglo XVI, a la sazón también en los estados iniciales de la configuración de una identidad nacional para Inglaterra.

La poesía angloirlandesa y la Gran Armada

La producción poética angloirlandesa relacionada con la Armada ha sido (y sigue siendo) de naturaleza muy diferente a la producción poética inglesa sobre el mismo tema. No sólo es la irlandesa más reciente en el tiempo, limitada mayormente a los siglos XX y XXI, sino que no es tampoco ni tan triunfante ni tan grandilocuente en su tono como lo es la inglesa. En sus escritos los irlandeses muestran por lo general una simpatía y una solidaridad de carácter retroactivo hacia los numerosos refugiados de la Armada que dieron con sus huesos en las tierras poco acogedoras de una Irlanda de inclemente clima e hirviente panorama religioso y político de finales del siglo XVI. Al mirar hacia atrás y recrear sus episodios de interés nacional se percibe que en la mayoría de los casos los poetas irlandeses de los siglos XX y XXI, como la gran mayoría de la población católica de la isla, se han alineado psicológica y moralmente con los tres grandes protagonistas históricos (o imaginarios) del capítulo irlandés del episodio de la Armada, a saber: a) con los estoicos soldados y marineros católicos/españoles, abandonados a su suerte en tierras extrañas y perseguidos implacablemente por las tropas inglesas establecidas en Irlanda; b) con los caudillos locales, obispos y sacerdotes irlandeses, amén del pueblo llano de la isla, que brindaron a los desdichados supervivientes españoles generosa hospitalidad cuando eran arrastrados violentamente a tierra por las olas o trataban de esconderse de los ingleses, los *Sasanaich* (es decir, los “sajones” en irlandés pre-moderno); y c) con la rústica *cailín*, joven, humilde y solitaria irlandesa que, según la tradición oral y el folclore, proporcionó al exótico y desamparado español llegado de allende los mares cobijo, amor, hogar y la posibilidad de crear una familia.

Sin embargo, algún poeta irlandés contemporáneo también hay que se lamenta de que los españoles no fueran siempre recibidos amablemente por sus antepasados compatriotas del siglo XVI, ya fuera motivado por el temor a la represión ejercida por la administración isabelina sobre los que colaboraban con los españoles o por la pobreza crónica que les atenazaba. Los estamentos humildes de la sociedad irlandesa se veían también obligados a luchar por su propia supervivencia y durante los últimos meses del año 1588 muchos de ellos, presionados por el miedo a los ingleses y

sus represalias o asolados por el hambre causado por unas tierras poco productivas, golpearon y mataron a muchos españoles que llegaron medio ahogados, maltrechos, agotados, famélicos y desconcertados con el fin de privarles de sus posesiones, pues se creía popularmente que los barcos españoles venían cargados hasta los bordes de tesoros, de todo tipo de lujos y de abundantes víveres. Por razones casi obvias de patriotismo y de presumible sentimiento de vergüenza nacional, los poetas angloirlandeses contemporáneos que miran hacia atrás nada dicen sobre el comportamiento de sus compatriotas del siglo XVI. El tono constante empleado por los autores al tratar las desventuras de la Armada en Irlanda es el de empatía, comprensión y caridad hacia los supervivientes traídos por las olas y masacrados por las fuerzas de ocupación inglesas de Isabel I (nunca, según ellos, por los propios irlandeses) o por el fuerte oleaje atlántico y las rocosas costas.

Algunos de estos poemas pro-españoles sobre la Armada hacen hincapié en señalar los crueles castigos impuestos por los ingleses en forma de martirio, decapitaciones o encarcelamiento a los nobles gaélicos o los sacerdotes y obispos que prestaron caritativo auxilio cristiano o político a los españoles. En efecto, un número considerable de irlandeses pagaron por su generosidad hacia los españoles con sus propias vidas. En la poesía angloirlandesa se resalta por ello la humanidad y la caballerosidad de los nobles gaélicos, su camaradería hacia los españoles, debido a la común condición de católicos y su heroico y patriótico posicionamiento nacionalista y anti-inglés. Los ajusticiamientos de los generosos irlandeses del siglo XVI, representados como virtuosos, patriotas y fervorosos paladines de la fe católica, aparecen descritos desde finales del siglo XIX como episodios simbólicos de rebelión o resistencia por motivos políticos o religiosos contra los brutales e insensibles invasores ingleses/protestantes.

Poesía angloirlandesa de los siglos XVIII y XIX: el choque ideológico entre las sensibilidades británica e irlandesa ante el episodio de la Armada

Es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando nos encontramos ante el extraño y casi aislado caso de un escritor irlandés que demuestra su plena armonía espiritual con la narración tradicional pro-inglesa de la "Empresa de Inglaterra". Escribe un poema contra los españoles como cualquier otro poeta británico podría haber hecho con gusto. El entonces célebre autor de

farsas, libretos de óperas y pastiches, además de compositor, John O'Keeffe (1747–1833), fue además actor, nacido en Irlanda, educado con los jesuitas y luego exitoso dramaturgo en Londres. Fue él quien escribió a finales del XVIII el poema "The Spanish Armada". La pieza gozó de gran popularidad en los siglos posteriores, pues se extendió por toda Gran Bretaña en su versión musicalizada. "The Spanish Armada" recibió su primera melodía del organista y compositor inglés Dr. Samuel Arnold (1740–1802). Se publicó de nuevo en 1841 como parte de una antología póstuma de patrióticas "canciones" y baladas navales de ambiente y tema marítimo preparada por el compositor, dramaturgo y actor inglés Charles Dibdin (1745–1814) titulada *Songs, Naval and National*.[2] Ya para los primeros años del siglo XX, el músico inglés Arthur M. Goodhart (1866–1941) le ponía nueva melodía a "The Spanish Armada" y publicaba su partitura para piano y voz (1902).[3] En parecidas fechas se incluyó también en la recopilación realizada por Christopher Stone, *Sea Songs and Ballads* (1906).[4] Todos estos datos pretenden demostrar la popularidad y difusión del poema desde su creación, tanto en versión musicalizada como no musicalizada.

El citado poema de O'Keeffe consta de cuatro octavas rimadas en ababcdcd. Se hace en él un uso reiterativo de préstamos tomados del español como "bravado", "Dons" (españoles), "Armada", "Credo" y "Toledo" (espada), términos que proporcionaban al lectorado inglés una idea interesada de lo que podía España ofrecer al mundo: sólo vanidad ("bravado", "Dons"), guerra ("Armada", "Toledo") y religión ("Credo"). Tales vocablos afianzan además el tono intencionadamente sarcástico del poema para con la actitud de fatua arrogancia y de errada autoconfianza de los españoles, que alardeaban sin pudor su fe ciega en el éxito de la invasión de Inglaterra, todo ello, resalta el poeta irlandés, por simple capricho de un despótico Felipe II. El lenguaje empleado en "The Spanish Armada" es burlón, informal, muy alejado del épico estilo característico de aquellos poemas ingleses que cantaron la victoria naval de Inglaterra sobre la Armada durante y después del siglo XVI.

O'Keeffe comienza el poema introduciendo la idea de que el rey español desea caprichosamente invadir Inglaterra para así humillar a los ingleses:

[2] Charles Dibdin, *Songs Naval and National*, pp. 294–95.
[3] *The Spanish Armada* (Novello & Company, 1902) fue reeditada por Recital Publications, Huntsville, Texas, en 2013. El cantante inglés de folk Peter Bellamy (1944–91) interpretó el mismo poema en 1982 como parte del L.P. *The Maritime England Suite: "We have Fed our Sea for a Thousand Years"* (Songs of the Sea from the Saxons to the 19th Century), reeditado en CD en 2018. En su interpretación Bellamy se hacía acompañar de piano y violonchelo. Se puede escuchar en línea en <https://open.spotify.com/album/6DA40hn4N1dtjMUYOXJ8SO>]
[4] Christopher Stone, *Sea Songs and Ballads*, pp. 86–87.

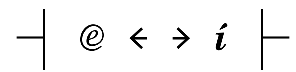
In May fifteen hundred and eighty-eight
Cries Philip, “The English I'll humble;
For I have taken it into my Majesty's pate,
And their lion, ho! Down he shall tumble.
They lords of the sea!” –then his sceptre he shook,–
“I'll prove it an arrant bravado.
By Neptune! I'll knock ‘em all into nook,
With the Invincible Spanish Armada!”[5]

“Our noble Queen Bess” (l. 11), sigue diciendo, ha sido debidamente informada de las intenciones bélicas de Felipe II y apela a la colaboración del alcalde de Londres —todo es poco en la preparación de la defensa ante el enemigo exterior— en un momento clave en que “the Spaniard has drawn his Toledo” (l. 14). La reina le solicita que sufrague los gastos de la flotación de cincuenta navíos; pero el patriótico y generoso corregidor decide enviar cien. Serán suficientes, dice, para vencer a los atacantes españoles, que llevan ciento treinta. O'Keeffe rememora también el pasaje más conocido de la batalla naval de Gravelinas, que es la ruptura de la hasta entonces inquebrantable línea de formación de la “invencible” Armada. Al tener que evitar los brulotes de fuego lanzados por los ingleses, la flota hispánica, según O'Keeffe, se vio obligada a defenderse mediante la oración y la cobarde huida y admitir la derrota tras la entrada en escena del diabólico Drake: “Our fire-ships they soon struck their cannons all dumb, / And the Dons run to Ave and Credo. / Great Medina roars out, “Sure the devil is come, / For the Invincible Spanish Armada”.[6]

El poema de O'Keeffe, versión fervorosa y propagandística pro-inglesa de la fracasada “Empresa de Inglaterra”, termina con la evasión en pánico de la flota española, que, añade el autor, ha aprendido por fin la lección de no volver jamás a acercarse por aquellos lares. Pero nada se dice en el poema del episodio irlandés en la narración de la “derrota” o “destrucción” de la Armada. Se oculta para evitar restar protagonismo a la victoria inglesa. De hecho, el encuentro bélico se acaba por completo para O'Keeffe en el descalabro de los españoles, visible en toda su extensión cuando inician su huida hacia el norte:

Away home they ran yelping and howling.
When e'er Britain's foes shall, with envy agog,
In our Channel make such a bravado –

[5] John O'Keefe, “The Spanish Armada”, en *The Maritime England Suite: “We have Fed our Sea for a Thousand Years”* (Songs of the Sea from the Saxons to the 19th Century). [L.P. y CD]. 1. 1–8.
[6] *Ibid.,* 21–24.



Well, huzza, my brave boys! we're still able to flog
An Invincible Spanish Armada![7]

El asumido patriotismo inglés de O'Keeffe en aras del avance de su exitosa carrera teatral le obliga a ocultar su presumible sentimiento pro-irlandés y complacer a su público londinense. En efecto, O'Keeffe se refiere a la reina de Inglaterra como "*our* noble Queen Bess", a los brulotes incendiados lanzados contra las naves españolas para desbaratar su sólida formación naval en la batalla de Gravelinas como "*our* fire-ships", al teatro de los enfrentamientos navales como "*our* [English] Channel" y llama "*my* brave boys" (cursivas mías) a los valerosos marineros y soldados ingleses que participaron en la batalla. O'Keeffe se siente parte de ellos; es tan inglés como ellos. Neptuno, dios romano de los mares, favorece a Inglaterra, y a él invocan los ingleses (pues la mención a Dios o cualquier jaculatoria en actos públicos o sobre un escenario era a la sazón considerada blasfema).

La obra teatral de O'Keeffe *The Highland Reel*, representada en el Theatre-Royal, Covent Garden de Londres en 1789, luego en Dublín en 1790, describe ante el público inglés e irlandés la versión oficial británica de la histórica victoria naval sobre los españoles en una canción compuesta por el violinista inglés William Shield (1748–1829) a partir de la letra del propio dramaturgo irlandés e interpretada sobre el escenario por el actor que representaba el personaje de Serjeant Jack en el acto III, escena iii de la obra. Los dos primeros tercetos del poema (de los tres que forman la pieza) describen aquella vieja y añorada Inglaterra de cuando, arropada por los cantos de melódicas victorias, la reina Isabel presumía de haber vencido a la Armada. Gracias a ella los británicos (en realidad eran ingleses en 1588) podían sentirse libres y (ya, por fin) grandiosos tras la humillación de la orgullosa España:

Let fame record Eliza's days,
Her trumpet tune to songs of praise,
The Great Armada fee.

The Invincible she overcame,
The Spanish pride was turn'd to shame,
By Britons great and free.[8]

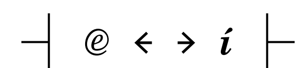
[7] *Ibid.,* 28–32.
[8] J. O'Keeffe, *The highland reel*, p. 63.

Siguen aún sin aparecer referencias al capítulo irlandés del enfrentamiento entre Inglaterra y la Armada en la obra poética de O'Keeffe. Tampoco en ninguna otra escrita por ingleses de la época (o al menos no la he encontrado aún, si la hubiera). Durante el siglo XVIII el trágico episodio del naufragio masivo de barcos españoles en las costas irlandesas (y la pérdida de cientos de vidas humanas) es totalmente irrelevante para la construcción propagandística británica de la indiscutida victoria naval, tendencia que se mantiene casi intacta hasta finales del siglo XIX.

Poesía angloirlandesa de finales del siglo XIX y principios del XX, periodo preparatorio para la formación de una percepción propiamente irlandesa de la Armada

En la poesía angloirlandesa de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el espíritu nacionalista irlandés puede ya visibilizarse y mostrar más abiertamente su ruptura ideológica con la percepción oficial británica sobre la historia de la isla en general –y de la Armada en particular–, los náufragos españoles aparecen ya como protagonistas (y no de antagonistas como ocurriera en la poesía inglesa) y se les describe con evidente simpatía. El tono de los poemas sobre la tragedia individual o colectiva de los españoles en Irlanda es ahora de casi elegíaca lamentación y de adhesión espiritual con los perdedores. Los españoles son retratados como personajes indefensos, frágiles (tanto física como espiritualmente) y se les muestra ávidos de agradar a la población local. A veces incluso se les representa como seres adorables dispuestos a formar vínculos románticos con las jóvenes de la isla como resultado del asilo humanitario y caritativo que les proporcionaban éstas en los más remotos rincones de la isla. Las *cailíni,* según los poetas irlandeses actuales, perciben a los recién llegados como hombres atractivos por su exotismo y por su supuesto cosmopolitismo al proceder de la lejana y tenida por poderosa España, país hermano por el catolicismo compartido.

La descripción generalmente positiva del náufrago español en la poesía angloirlandesa contrasta con la imagen negativa con la que se retratan sistemáticamente en la literatura panfletaria inglesa, así como en la historiografía británica los soldados y los marinos de la Armada tanto durante los siglos XIX y XX como en los siglos anteriores. Para los ingleses los españoles son siempre traicioneros, fríos, crueles, eficientes máquinas de la guerra, o agentes de la Inquisición perennemente armados de biblias, lanzas, caño-

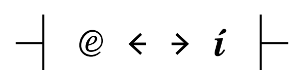


nes y armaduras metálicas e instrumentos de tortura, o ridículos y patéticos fanfarrones dignos de burla, como lo fueron el *miles gloriosus* plautino y el *braggadocio* (o *braggart*) renacentista, condiciones que los españoles parecen tener grabados para sí por los siglos de los siglos.

Más abierta y conscientemente inclinados a un nacionalismo opuesto a la corona y al *establishment* británico, los poetas irlandeses insisten, sin embargo, desde finales del siglo XIX en retratar a los españoles como pujantes valedores del catolicismo frente al protestantismo inglés que Isabel I trataba de imponer a los sufridos católicos de la isla. Los poetas irlandeses de los siglos XX y XXI ven a los españoles del siglo XVI como cómplices ideológicos, políticos y religiosos. Escriben con pesar que la oportunidad de expulsar al enemigo inglés de Irlanda a finales del siglo XVI con la ayuda de los españoles se había perdido. Los sacerdotes, obispos, caciques locales, pescadores, pastores y campesinos irlandeses que ayudaron a los desamparados españoles allá por 1588 aparecen en la poesía angloirlandesa como protagonistas de baladas y elegías en las que se cantan la estoica bondad de su naturaleza humanitaria, su elevado sentido del honor y su patriotismo. Los personajes irlandeses que protagonizan la nueva producción poética aparecen descritos pletóricos de virilidad y demostrada valentía frente a los peones de la reina inglesa. Tales poemas lamentan el destino de las dos principales víctimas de los ingleses en Irlanda, a saber: a) los refugiados españoles masacrados sin misericordia; y b) los valientes irlandeses locales que ayudaron a los recién llegados en sus intentos por sobrevivir en un país extranjero, pero que desgraciadamente pagaron con sus vidas sus buenas acciones acusados de alta traición a Inglaterra y a su reina.

El poema "O'Ruaric's Request", del político y escritor Timothy Daniel Sullivan (Cork, 1827–1914), ex alcalde de Dublín, diputado del parlamento británico y autor de la letra del himno nacional no oficial de Irlanda "God Save Ireland", es el ejemplo más conocido de poeta nacionalista irlandés que utiliza la Armada como excusa para alabar el sentimiento patriótico de sus compatriotas y cantar y relatar un episodio abiertamente anti inglés de la historia de su nación para conocimiento de su pueblo. "O'Ruaric's Request" es una balada formada por diecinueve cuartetos (-a-a, -b-b, -c-c, etcétera) publicada en 1905 en la antología que preparara J. J. O'Kelly en *Gill's Irish Reciter*.[9] En el poema, el cacique irlandés Brian

[9] Sólo he podido encontrar la cuarta edición de la obra, de 1908, en la que "O'Ruaric's Request" aparece entre las páginas 55 y 58. La publicación de cuatro ediciones de la antología de O'Kelly en sólo cuatro años (1905–08) demuestra su popularidad en la Irlanda de la primera década del siglo.



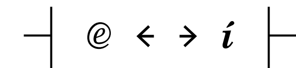
O'Ruaric se enfrenta dialécticamente a sus verdugos ingleses en lo que constituyen sus últimas palabras antes de ser decapitado como castigo a haber ayudado a sobrevivir a numerosos españoles, enemigos de la reina Isabel y de Inglaterra.

El Brian O'Ruaric/O'Ruairc/O'Rourke histórico (c.1540–1591) fue Señor/Príncipe de West Breffni desde 1566 hasta su ejecución en Londres en 1591. Fue acusado de haber dado cobijo a marineros y soldados procedentes de navíos de la Armada que habían naufragado en las inmediaciones de Connaught. O'Ruaric insiste frente a los jueces y verdugos ingleses que ayudar a los españoles no es delito, si acaso todo lo contrario, pues él se limitó a salvar a cristianos en situación de peligro grave para sus vidas, acción que, asegura, también habría realizado para con cualquier enemigo inglés que se hubiera visto en situación de ahogamiento inminente. Decía estar orgulloso de sus actos y de ser irlandés y añadía que no iba a pedir la clemencia de la fría reina inglesa. El único favor que solicitaba de sus ejecutores era que se le permitiese morir mirando en dirección de su amada Irlanda mientras esperaba recibir el certero golpe del hacha sobre el cuello:

You say I've helped the foreign foes,
Who war against our Queen –
Well, challenged so, I'll proudly show
What has my helping been:
[…]
We took them to our hearths and homes,
And bade them there remain
'Till they might leave with hope
To reach their native land again.

This is the "treason" you have charged!
Well, treason let it be,
One word of sorrow for this fault,
You'll never hear from me.

I'll only say, although you hate
My race and creed and name,
Were your folk in that dreadful plight
I would have done the same.
[…]
And now you ask my dying wish?
My last and sole request
Is that the scaffold built for me
Be fronted to the West,
[…]



Yet would I wish my last fond look
Should seek that distant shore;
So turn my face to Ireland Sirs,
Of you I ask no more.[10]

Poesía angloirlandesa sobre la Armada durante los siglos XX y XXI

A finales del siglo XX y principios del XXI el infortunio vivido en el siglo XVI por unas dos docenas de navíos de la Armada en las costas atlánticas irlandesas dio lugar a un copioso *corpus* poético. La más reciente poesía angloirlandesa se caracteriza por presentar tres temas recurrentes: a) la fructífera simbiosis y/o fusión entre la poesía narrativa y elegíaca sobre la tragedia española y la música, el folclore, las leyendas autóctonas y la mitología celta y de origen gaélico; b) la representación (harto idealizada) de la intensa comunión espiritual hispano-irlandesa a través de la identidad (real o imaginada) de *Black Irish* que asumen para sí mismos algunos poetas locales y la consiguiente creencia a pies juntillas en la existencia de numerosas relaciones sentimentales surgidas entre los náufragos españoles y las *cailíni*, consecuencia de lo cual fue el nacimiento de una nueva raza de irlandeses de supuesto origen español; y c) la descripción del poder destructivo de la naturaleza salvaje del paisaje costero y del clima irlandés, contra el cual la legendaria fortaleza de los galeones españoles nada pudo hacer.

Los poetas angloirlandeses contemporáneos emplean con entusiasmo sus plumas, su legendario "don de la palabra" (o "*gift of the gab*") y su facilidad para la música con el fin de narrar el episodio irlandés de la Armada desde una perspectiva propia, ahora mucho menos anglocéntrica. La poesía y la música folclórica son las armas empleadas por Irlanda para conferirse, por fin, de un mayor protagonismo que merece tener en la narración de la historia de la Gran Armada de 1588 y que le había sido negado tradicionalmente en la historiografía, la propaganda y la literatura inglesa. Tanto el calvario de los españoles perseguidos por los invasores ingleses (siguiendo las órdenes del *Lord Deputy* de Irlanda Sir William Fitzwilliam, 1526–99) como la represión ejercida sobre los humanitarios caciques y clero locales que proporcionaban refugio humanitario

[10] Timothy Daniel Sullivan, "O'Ruaric's Request" [en línea].

a los enemigos de Inglaterra, fueron temas que adoptaron buena parte del folclore irlandés/gaélico y la literatura nacionalista pro-irlandesa y anti inglesa/británica. La asociación entre poesía y melodía, ambas generalmente de tonos y cadencias nostálgicas y melancólicas, dio lugar a un nuevo subgénero literario/musical en Irlanda: las narrativas folclóricas elegíacas sobre la Armada. Tampoco fueron ajenas a ello otras manifestaciones artísticas, como la pintura, surgida en alguna que otra ocasión a partir de la inspiración del artista en algún poema sobre la Armada.

En 1985 el compositor norirlandés Shaun Davey (1948) creaba para la cantante dublinesa Rita Connolly (con quien luego se casaría) una recreación orquestal para treinta y cinco músicos entre los que se incluían instrumentos irlandeses tales como el arpa y la flauta sobre la vida y hazañas de la reina pirata irlandesa del siglo XVI Gráinne O'Mally/Granuaile (1530–1603). El disco de larga duración *Granuaile* (1986) incluía en una de sus pistas un lamento musical en forma de poema en tercetos sin rima sobre la catástrofe sufrida por los españoles en la Irlanda de 1588. Su título era "The Spanish Armada", con letra y música de Davey.[11] Hay en la pieza un claro sentimiento de vergüenza perceptible en la voz narradora del poema/canción que lamenta la crueldad de los represores ingleses y la codicia de la salvaje población local irlandesa. El narrador desearía no haber sido testigo de tanta muerte y destrucción. Se perdieron tantas vidas que podrían haberse utilizado para proporcionar sangre nueva a la nación irlandesa:

Wounded in Calais
And pounded at Gravelines
Laid over in the Atlantic

Raised upon mountains
And sunken in valleys
Spanish galleons run for shelter

[…]
A drowned Spanish Army
Invades unhappy Connaught
And Fitzwilliam cries for reinforcements

The English horsemen
They ride in the distance
And the Irish pick for the salvage

[11] Shaun Davey, "The Spanish Armada", *Granuaile* [L.P.], pista 10.

I wish I had never
Been a witness
To such savage scenes amidst the spoils

They cut down flowers
That could have been planted
And blossomed on less barren soil[12]

El poeta dublinés Paul Durcan (1944), tercer *Ireland Professor of Poetry* (2004–07), publicó en 1990 *Daddy, Daddy*, colección de treinta y ocho elegías y contraelegías dedicadas a su padre fallecido, un juez con quien no había tenido una relación precisamente cercana. Este libro se constituía en una forma de expiación del atribulado poeta. Durcan fue galardonado con el premio Whitbread Book Award de poesía ese mismo año por *Daddy Daddy*. En tal obra se incluía el célebre poema "Nights in the Gardens of Clare". Este poema volvería a aparecer unos años después en su antología definitiva *Life Is a Dream: 40 Years Reading Poems 1967–2007* (2009).

"Nights in the Gardens of Clare" es un poema de fantasía en forma de diálogo entre dos amantes, Soledad, hija del capitán del galeón "San Marcos" que ha sobrevivido al naufragio en Lurga Point (Co. Clare), y Donal Thornton, un joven y humilde platero irlandés de Co. Clare. El aspecto fantástico del poema se debe al protagonismo que se le otorga a Soledad, pues en realidad ninguna mujer de la Gran Armada llegó a pisar las costas irlandesas en 1588,[13] de ahí que la alianza romántica entre la española y el joven de Clare sea desde un punto de vista estrictamente histórico harto improbable. Sólo ha sucedido en la mente imaginativa del poeta. Este poema pertenece a la tradición literaria y folclórica irlandesa en la que se muestran con orgullo las relaciones amorosas entre un español de la Armada y una *cailín* irlandesa allá por el siglo XVI; pero esta vez se da una singular variación: se trata ahora de la historia de amor de una náufraga española y un joven irlandés, lo contrario de lo habitual.

[12] S. Davey, "The Spanish Armada".
[13] Treinta y dos mujeres acompañaron a sus maridos, todos ellos soldados y marineros de la Armada, en la "Empresa de Inglaterra". Todas las damas estaban alojadas en la urca "La Santiago", conocida como "la nave de los casados". Cuando se dirigía hacia el norte fue empujada por una tormenta hacia la isla de Skudeneshavn, al sur de Noruega. La tripulación de "La Santiago", sus soldados y sus mujeres recibieron la generosa ayuda de la población noruega de las aldeas locales y durante unos meses se establecieron en el cercano pueblo de Bergen. Tras partir en dirección a España, ahora en otra nave, "El Caballero de la Mar", vivieron algunas aventuras más en Hamburgo y en las cercanías de las Islas Feroe, pero finalmente arribaron sin incidencias a Lisboa. Ni "La Santiago" ni "El Caballero de la Mar" llegaron en ningún momento de sus singladuras a tocar suelo irlandés. Para más detalles, véase J. L. Chinchilla, "Las mujeres de la Armada Invencible", en *Armada Invencible: la historia completa de la Gran Armada Española de 1588* [en línea].

Siguiendo la línea de la ya mencionada tradición musical del pueblo irlandés, dos años antes de la publicación de "Nights in the Gardens of Clare" en *Daddy, Daddy* (1990), el compositor Mícheál Súilleabháin (Clonmel, Co. Tipperary, 1950–2018), catedrático de música en la Universidad de Limerick, ya había puesto melodía al citado poema, convirtiéndolo así en un oratorio. Fue entonces que el oratorio de Súilleabháin se emitió por primera vez en RTÉ Radio 1 el 21 de junio de 1988, con un avance de la Guía RTÉ publicada el 17 de junio de 1988,[14] año de numerosas celebraciones conmemorativas en el ámbito anglófono por el IV centenario del intento fallido de invasión de la Gran Armada. Otro ejemplo relevante de la combinación de dos modos artísticos, esta vez entre poesía y arte, es la pintura en acrílico (20 cm x 20 cm) titulada "Cold Grey Shores of Clare" (diciembre de 1999) de la pintora irlandesa Catriona O'Connor, inspirada en el célebre poema de Paul Durcan "Nights in the Gardens of Clare".[15]

Kelly Cavanagh (Ontario, 1954) es un poeta, compositor y músico folk canadiense de padres irlandeses y prolífico autor de poemas narrativos basados en recreaciones personales y libres de episodios de la historia irlandesa, que a menudo convierte en canciones populares. Cavanagh se considera un "Black Irish" descendiente de un soldado vasco que participó en la Armada y naufragó en Irlanda. De hecho, en su disco de larga duración *Long & Tall Tales* (2011), Cavanagh incluye un tema musical de su propia factura basado en un poema propio del mismo título llamado "Black Irish (Wreck of the Spanish Armada)".[16] La letra se compone de dieciséis estrofas: cada serie de cuatro cuartetos (–a–a, –b–b, –c–c, etcétera) viene interrumpida por un quinteto (–a–aa) que hace las veces de estribillo. El estribillo repite la misma idea a lo largo del poema: que el narrador, el náufrago español, es en realidad un vasco de "Euskadi" alistado en la Armada junto a otros muchos vascos.

El poema "Black Irish (Wreck of the Spanish Armada)" tiene como base la descripción narrativa de la "Empresa de Inglaterra" que hace uno de los participantes de la Armada (el antepasado de Cavanagh), que a su vez añade su propia percepción del suceso, sobre todo en su vertiente irlandesa. El supuesto antepasado vasco de Cavanagh, que es la voz narradora

[14] Para más información sobre la primera emisión radiofónica del poema de Durcan, consúltese "Nights in the Gardens of Clare", *RTÉ Archives*. El papel de Soledad lo interpretaba la actriz irlandesa (y ahora profesora de matemáticas) Lourda McKeon.

[15] Este cuadro se puede contemplar en *Catriona O'Connor, artist, painter* [en línea].

[16] Kelly Cavanagh, "Black Irish (Wreck of the Spanish Armada)", en *Long & Tall Tales* [L.P.] Los instrumentos utilizados para la grabación del tema, precisamente cantado por el propio Cavanagh, son el acordeón, el saxo soprano y la batería.

del poema/canción, comienza relatando la llegada de la flota española a la costa del sur de Inglaterra con el propósito de dar a los ingleses una lección, "a taste of defeat / To show them who's lord of the sea".[17] Los hechos mencionados en el poema siguen un orden cronológico, comenzando con la partida de la Armada de Lisboa y terminando con la hecatombe sufrida en aguas irlandesas. Se incluyen breves descripciones de los encuentros bélicos entre la flota inglesa liderada por Drake y la española. Drake aparece de hecho como principal símbolo y personificación de toda la flota inglesa. El soldado vasco también relata sus propias vicisitudes en Donegal, donde su barco se había ido a pique. A través de la narración autobiográfica, de evidente parecido a las aventuras que narró Francisco de Cuéllar en su famosa carta a partir de su traumática estancia en la "salvaje" Irlanda, nos enteramos de que el supuesto tatatata[…]rabuelo de Cavanagh había disfrutado de la protección del cacique gaélico MacClancy, como también hiciera el propio Cuéllar en su día. Sobre MacClancy la voz narradora del poema añade que "[he] was no friend of the English",[18] sutil comentario de índole política que nos acerca a un espíritu nacionalista de corte pro irlandés de Cavanagh. La hija de MacClancy, sigue diciendo el poeta, trató al refugiado vasco-español con "such loving and care"[19] que éste decidió quedarse en Irlanda para siempre. Si la carta de Cuéllar nos informaba que MacClancy le había ofrecido a su hermana en matrimonio, ahora es la hija del caudillo irlandés la que se une sentimentalmente a otro refugiado español, el antepasado de Cavanagh. En la tercera y última estrofa del poema/canción se informa al lector/oyente que tras conocer a la hija de MacClancy ("brought to the arms of Colleen [a young Irish girl]"),[20] el exsoldado tomó la decisión inamovible de nunca participar en ninguna otra guerra más, evidente mensaje pacifista muy del gusto del lectorado irlandés de finales del siglo XX y principios del XXI.

El narrador autobiográfico de origen vasco (pero de habla inglesa), presumiblemente un humilde soldado/marinero de la expedición de 1588, se muestra abiertamente crítico para con algunas personalidades españolas/católicas como el Papa (que bendijo la cruzada), el rey Felipe II (descrito erróneamente por Cavanagh en su introducción al poema como "the world's first emperor"), o el "Duke Sidonia" (i.e., el Duque de Medina Sido-

[17] *Ibid.,* l. 4–5.
[18] *Ibid.,* l. 60.
[19] *Ibid.,* l. 62.
[20] Aparte de ser un nombre propio frecuente en los EE. UU. para las niñas de ascendencia irlandesa, "colleen" es como sustantivo común una adaptación inglesa del término irlandés cailín, es decir, chica joven.

nia), del que añade que "[he was] no seaman" y que "[he had] not spent a day 'fore the mast",[21] aludiendo así a su conocida inexperiencia en asuntos marítimos y su supuesta ineficacia como comandante en jefe de la Gran Armada. El "Duke Sidonia", continúa diciendo, se lleva la peor parte del relato de Cavanagh, pues había demostrado ser lo suficientemente estrecho de miras como para seguir siempre las "instructions / To the letter, as in stone it was cast"[22] del monarca, evidenciando así su servilismo al poder real y su escasa iniciativa. Los marineros y soldados españoles son por el contrario retratados con toda la simpatía y comprensión del autobiográfico narrador; después de todo, él mismo, antepasado vasco de Cavanagh, era uno de ellos. La marinería y la soldadesca —representantes del sufrido pueblo llano— se describen en el poema/canción como víctimas indefensas de los caprichos políticos del rey Felipe y de las órdenes desacertadas y abusivas de sus capitanes y señores, personalmente desconocidos para ellos, tan grande era la diferencia social entre ambos mundos y tan alejados espiritualmente estaban los unos de los otros.

La flota inglesa dirigida por Drake, Cavanagh *dixit*, era sin duda superior a la española, asegura el poeta por boca de su antepasado. Los marineros hispano-vascos de Cavanagh parecen incluso estar más capacitados para predecir el desastre que se les venía encima mejor que sus propios oficiales. Los marineros (no los oficiales) eran incluso conscientes de la inferioridad de sus barcos: "And our galleons and ships were no match for the Drake / Sailed his race built ships round us like a wizard".[23] Después de escapar de los ingleses y dirigirse hacia el norte, el navío del protagonista vasco llega a "Donegal's murderous shore":[24]

Our ships were all ragged, anchors long gone
The storm threw us all onto the land
The screams of the drowning men couldn't be heard
As the mighty waves crashed on the strand

The ones who were lucky to make it to shore
Most were murdered, robbed, stripped to the skin
Those that lived walked the land seeking mercy from God
Or anyone who might take us in[25]
(l. 48–55)

[21] K.Cavanagh, "Black Irish (Wreck of the Spanish Armada)", en *Long & Tall Tales* [L.P.], 1. 19.
[22] *Ibid.,* 1. 20–21.
[23] *Ibid.,* 1. 16–17.
[24] *Ibid.,* 1. 46.
[25] *Ibid.,*1. 48–55.

El psicoanalista, locutor de radio y poeta de Castlebar (Co. Mayo) Michael Murphy (1948), autor de *The Republic of Love* (2013), es otro autoproclamado y no menos orgulloso "Black Irish" descendiente de un español apellidado Guidera a través de la línea genealógica de su bisabuela. De hecho, entre los veinticinco poemas de Murphy que se incluyen en *The Republic of Love*, hay uno, "The Pilgrim",[26] donde declara el poeta su intensa conexión espiritual con España (país donde además pasa actualmente muchos periodos de tiempo todos los años). Murphy está firmemente convencido de la relación existente entre un supuesto antepasado suyo que participó en la Armada y sus descendientes irlandeses. Según Murphy, Guidera había zarpado a bordo de un galeón en Galicia como soldado y se quedó en Irlanda para siempre después de naufragar en sus costas. El uso en el poema de algunas palabras en castellano tiene la intención consciente de aportar un claro sabor hispano. Murphy desea así resaltar la españolidad de su ascendencia y la profunda conexión personal que mantiene con el país de sus ancestros. Apoyándose en los recuerdos que le transmitió su propio abuelo sobre el antepasado común al que el anciano aseguraba haber conocido personalmente, Murphy insiste en "The Pilgrim" en la veracidad de su conexión familiar con España: "[He] Had a sallow complexion like a Spaniard / We have the photograph to prove it / A Laois *campesino* / Rich with Guidera blood".[27]

El soldado hispano-gallego de Murphy, el tal Guidera, debió ser superviviente de un naufragio en alguna innombrada playa cuyos huesos terminaron (nadie sabe cómo) en Borris-in-Ossory, un pueblo al oeste del condado de Laois alejado de cualquier costa. Ni siquiera el mismo poeta lograr vislumbrar cómo pudo su ancestro llegar hasta allí, en pleno centro de las suaves montañas de Slieve Bloom en que se instaló: "Tradition in the family says Guidera was a guide / Who survived the Spanish Armada. / Like St James *Matamoros* / Cast ashore and cut adrift.[28] Guidera, el antepasado del poeta, tal y como se insinúa en el poema, debió haber sido un español exótico, atractivo y seductor, lo suficientemente afortunado como para gozar en su piel la hospitalidad irlandesa, especialmente la que brinda la ternura de una joven de una aldea remota en medio de la Irlanda profunda a finales del siglo XVI:

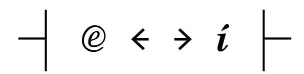
[26] Michael Murphy, "The Pilgrim", *The Republic of Love* (Liberties Press, 2013), pp. 38–40. Murphy incluyó más tarde "The Pilgrim" en *The Ministry of Dreams - Collected Poems* (2019).
[27] *Ibid.,* l. 10–13.
[28] *Ibid.,* l. 14–17.

Did he experience tenderness
Charging the loins fueling Irish lust
Some seventeen-year-old
With sallow skin and agile body
Exotic as Spanish olive oil?[29]

El último motivo recurrente de la poesía angloirlandesa contemporánea sobre la Armada es la frecuente descripción de la fuerza indomable de la naturaleza de la isla y de sus aguas marinas colindantes. A pesar de su legendario poderío naval, los galeones españoles, verdaderos castillos navales, se sienten impotentes a merced del temperamental océano Atlántico. Los barcos se rompen en pedazos y sus agotadas tripulaciones son puestas a prueba por la fuerza de las olas, vendavales, tormentas, acantilados y arisca climatología. El poeta irlandés Matthew Sweeny (Lifford, Co. Donegal, 1952–2018) publicó póstumamente el poema "Armada" en *The Poetry Ireland Review* (2019).[30] En "Armada", compuesto de cuatro quintetos en verso libre, Sweeny comienza recreando la sensación de asombro que debió quedar grabado en las pupilas de los pastores de Donegal, en 1588, que presenciaron silentes el violento naufragio de los barcos españoles en una tormenta de dimensiones bíblicas mientras cuidaban de sus rebaños de ovejas, "A big wind; hulls broken. / Men blown ashore".[31] Los "men blown ashore" que sufren la galerna no tienen una nacionalidad específica y los jóvenes pastores de Donegal no saben nada de las inminentes víctimas aparte de lo que pueden ver desde las colinas cercanas. Sweeny equipara la mirada de sorpresa de los inocentes testigos de la tragedia a la reacción de pasiva estupefacción que debieron de haber experimentado los "darker / Boys [who] saw three caravels",[32] es decir, los nativos americanos que fueron testigos de la llegada inesperada de la expedición de Colón en 1492, sólo un siglo antes, con la diferencia de que ahora Irlanda es "no Cortez rode island"[33] para los náufragos españoles. Para Sweeny los recién llegados no han venido ahora a conquistar Irlanda como hizo Cortés en México. Ahora los españoles son las víctimas, quienes sufrieron de la naturaleza desbordada, y están además en el bando perdedor.

Pero los anfitriones irlandeses del poema "Armada" tratan bien a los extranjeros a pesar de ser refugiados a la deriva. Sweeny continúa la des-

[29] *Ibid.,* l. 27–31.
[30] Matthew Sweeny, "Armada", en *The Poetry Ireland Review* [en línea].
[31] *Ibid.,* l. 6–7.
[32] *Ibid.,* l. 4–5.
[33] *Ibid.,* l. 10.



cripción de la hospitalidad brindada a cientos de españoles por un jefe gaélico local, sin nombre, pero presumiblemente un Sweeny, un caudillo antepasado del poeta. La ayuda prestada incluía alimentarlos a todos, darles asilo y permitirles quedarse hasta que recuperaran la salud perdida, ocasión que aprovecharon los irlandeses para obtener todo el beneficio posible de los despojos de los barcos españoles ya inservibles para la navegación ("[The Spaniards] had their ruined ships picked") y los españoles de las mujeres pelirrojas de la zona ("[they] wintered / Among redhaired curious women").[34] La última estrofa relata la salida del "jigsaw ship" (presumiblemente la "Girona"), provisional pero imperfectamente reparado, con dirección a una Escocia tenida por más segura. Es la primera vez —salvo en la mención del título— que el lector confirma el origen español del barco y de sus hombres. Las gaviotas de la zona de Antrim fueron, como dice el poeta, los únicos viajeros que podrían haber llegado con éxito a España, pues la "Girona", hundida muy poco después, nunca logró salir de Irlanda:

> Till one jigsaw ship
> Swung out for Scotland.
> Waters swarmed off Antrim,
> Filled its sails.
> Gulls flew back to Spain.[35]

Daniel Wade es un joven poeta y dramaturgo de Dublín que se graduó en inglés y periodismo en el Dún Laoghaire Institute of Art, Design and Technology. "Jetsam at Lacada Point" es uno de los poemas de Wade que forman parte de una serie dedicada a la poesía marítima (*Poems from the Coast / A Maritime Poetry Series*), publicada en la web *Coast Monkey* en octubre de 2017. En "Jetsam at Lacada Point" se describe una vez más el hundimiento de la galeaza-galeón "Girona" frente a la costa de Antrim el 26 de octubre de 1588 con más de mil hombres a bordo, suceso perfectamente fechado y descrito por los historiadores.[36] Las víctimas fueron los trescientos marineros y soldados procedentes de la "Girona", más cerca de otros mil hombres que habían sido recogidos anteriormente de otro naufragio frente a Mayo y Donegal, el de la "Duquesa Santa Ana" y el de la "Rata Santa María Encoronada". La reparación inicial del timón de la "Girona" se llevó a cabo en el puerto irlandés de Killybegs con la ayuda de dos jefes

[34] *Ibid.,* l. 15 y l. 11–12.
[35] *Ibid.,* l. 16–20.
[36] Ver al respecto *Ireland, Graveyard of the Spanish Armada*, de T. P. Kilfeather; *Full Fathom Five: Wrecks of the Spanish Armada*, de Colin Martin, y *The Armada in Ireland*, de Niall Fallon.

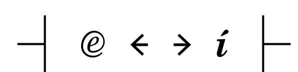
locales, Mac Sweeny Banagh y Mac Sweeny Na Doe. El destino inicial de la nave una vez arreglada provisionalmente era Escocia, menos peligrosa que Irlanda. Allí realizarían los españoles las debidas reparaciones más a fondo para continuar su retorno a España con mayor seguridad. Sin embargo, tan pronto como la "Girona" zarpó de Killybegs, un vendaval gigante volvió a romperle el timón y el barco se hundió frente a Lacada Point (Co. Antrim). Sólo hubo nueve supervivientes.

El poema "Jetsam at Lacada Point" consta de tres cantos de ocho tercetos encadenados cada uno, seguidos de un cuarto canto que consta de quince tercetos. Cada uno de los cantos va acompañado de uno o dos pareados en español añadidos al final. Tales pareados sirven como coro de la narración descrita en el poema. Son versos a modo de oración por medio de los cuales un anónimo soldado-cronista español en apuros (¿quizás el propio capitán Cuéllar?) pide ayuda divina, ofrece palabras de esperanza y consuelo a sus compañeros y al mismo tiempo narra el calvario que él y sus hermanos de armas están sufriendo en Irlanda. La cita en español que encabeza el poema proviene precisamente de *Captain Cuellar's in Connaught and Ulster* (1897),[37] traducción inglesa de la famosa carta del intrépido y sufrido capitán español:[38] "More than twenty [ships] were lost in the Kingdom of Ireland with all the chivalry and flowers of the Armada",[39] pero los restantes versos en español empleados en los demás cantos son de origen desconocido. El primer canto está precedido por "Ay mis hermanos, compañeros en tribulación: / Oídme, que yo cantaré de nuestro apuro…" y se remata al final con "Ay Santo Padre, compañero en tribulación: / Líbranos de la tentación"; el segundo canto sólo está rematado por un pareado al final: "Ay mis hermanos, compañeros en tribulación: / Nuestras oraciones no se pueden calmar las olas" (*sic*); el canto tres se remata al final con la jaculatoria "Ay Santo Padre, con las manos suyas, calme / La rabia del mar"; y el canto cuatro tiene un pareado en español en el medio y otro al final: "Ay mis hermanos, compañeros: / Estoy con vosotros todos los días, hasta el fin del mundo" y "Ay mis hermanos, las olas no descansan nunca: / No

[37] Carta de uno que fué en la Armada de Ingalaterra y cuenta la jornada (conservada en la Real Academia de la Historia, Madrid, colección Salazar, nº 7, folio 58 y ss.). Fue descubierta y publicada por vez primera por el capitán de navío Cesáreo Fernández Duro en *La Armada Invencible*, tomo II (1885), pp. 337–70, y en una versión resumida en "Los náufragos de la armada española en Irlanda (1588)" (1890), pp. 225–27. La transcripción íntegra de la carta de Cuéllar se puede leer en línea, <https://celt.ucc.ie/published/S108200/text002.html>.

[38] Gracias a esta traducción inglesa el lectorado angloparlante británico, irlandés y estadounidense tuvo a partir de finales del siglo XIX cumplido conocimiento de la existencia del capitán Francisco de Cuéllar y de las desventuras en la Irlanda post-Armada que narra éste en su carta una vez a salvo en Flandes, territorio a la sazón español.

[39] Cuéllar, *Captain Cuellar's in Connaught and Ulster*, pp. 19.



tenemos ningún respiro de la furia" respectivamente. El poema describe la furia del mar y los intentos infructuosos de la "Girona" por sobrevivir:

The galleass wasn't a hulk of romance
But a flat-bottomed tub cracked by angry
Waters, chafted by voyages in rainfall.

Her aft castles didn't catch burning light,
The masts were like minarets filed by wind,
Barnacles coarsened her waterline.

And with her, November drifted to Antrim
A choir of blackening waves rose to meet her
In atonal swells, uncaring as embalmers,

First storm of the season, still soft as sleep.[40]

"Finding a Voice" (2019), del periodista y poeta de Sligo Eugene McGloin,[41] es un poema de ocho tercetos sin rima compuesto por veinticuatro versos cortos. Describe el momento preciso (la "génesis" lo llama McGloin) en que varias naves de la Armada se hundieron en Streedagh entre tormentas y olas enfurecidas.[42] Los barcos sufrían la ira del océano, aquí debidamente personificado para que parezca que el estado de ánimo agresivo y violento del Atlántico ha sido provocado por un desengaño amoroso. La tempestuosa situación en la que se vieron los tres desafortunados barcos que nada pudieron hacer ante el empuje de una naturaleza irlandesa desbocada se describe en los siguientes términos:

The flowing tide bludgeons
A borderline on the seashore

Scorned by a lover
Wearing seaweed pearls, the ebb tide moves
Between rocks to form

[40] Daniel Wade, "Jetsam at Lacada Point", en *Coast Monkey* [en línea], Canto III, 1. 51–59.
[41] McGloin ha trabajado para varios periódicos irlandeses tales como *The Leitrim Observer*, *The Sunday Independent*, *The Longford News*, *The Leitrim Guardian*, *Sligo Today* y *The Sligo Champion*. No hay disponible mucha información sobre McGloin, pero lo poco que he encontrado está en <http://leitrimguardian.ie/1985/voices_eugene_mcglynn.pdf>.
[42] Se refiere, aunque no se menciona en el poema, a los naufragios de la "Lavia", la "Juliana" y la "Santa María de Visón", naves hundidas justo a la costa de Streedagh, cerca de Sligo, el 21 de septiembre de 1588. Para más detalles sobre el suceso, véanse Birch and McElvogue (1999), McElvogue (2002), Lowth (2004), Moore, Brady y Kelleher (2015) y Archaeology Ireland (2017).

Rivulets and sculpture-streams
With the scalpel incision of
Retreating love; the

Artists soul cries
From the shore that tears
Don't matter on the tide[43]

Otros poemas angloirlandeses recientes, si bien no escritos expresamente sobre el paso de la Armada por Irlanda, incluyen breves referencias que prueban el profundo impacto en la mentalidad irlandesa de la inesperada aparición de los galeones españoles por aquellas aguas y costas a finales del siglo XVI. Esto es perceptible en el peso que ejercen aún en la producción poética actual. Cuando se menciona la Armada en un poema, se hace en calidad de término de referencia y de comparación con otros objetos y situaciones de la vida cotidiana irlandesa susceptible de desmoronamiento. Los atributos y las imágenes asignadas a la Gran Armada en la cultura y la cosmología irlandesas aluden inevitablemente a su "hundimiento" (es por lo tanto vista como un símbolo de inestabilidad), a su supuesto orgullo humillado por la indomable naturaleza y al desastre en términos de pérdidas materiales y número de muertos que sufrió tanto en aguas irlandesas como en el interior del país.

En el poema "Hamlet" (incluido en *Belfast Confetti*, 1989), el poeta norirlandés Ciaran Carson (1948–2019) utiliza el verso libre para describir la pacífica vida cotidiana de la ciudad de Belfast antes de ser interrumpida abruptamente por una mortífera explosión en el contexto de "The Troubles". Carson describe el paisaje humano de un *pub* de Belfast del que es asiduo parroquiano y advierte, en una especie de epifanía, que el billete de 10 £ con la imagen de la galeaza "Girona" que utiliza para pagar las bebidas se va a convertir inesperadamente en uno de los protagonistas del poema, pues sirve de premonitorio aviso de un inminente desastre, una anticipación del trágico evento que está a punto de ocurrir en un lugar concurrido, la explosión de una bomba que forma parte de un acto terrorista:

As someone buys another round, an Allied Irish Banks £10 note drowns in
The slops of the counter; a Guinness stain blooms on the artist's impression
Of the sinking of the *Girona*; a tiny foam hisses round the salamander
brooch

[43] Eugene McGloin, "Finding a Voice" en *Poetry Ireland Review*, 2019. p. 53.

> Dredged up to show how love and money endure, beyond death and the Armada,
> Like a bomb-disposal expert in his suit of salamander-cloth.[44]

Cuando se describen los fragmentos del reloj siniestrado tras la explosión, la voz narradora del poema exclama: "Let these broken spars / Stand for the Armada and its proud full sails".[45] Los pedazos rotos de la tecnología perfecta del reloj recuerdan inevitablemente a los pedazos rotos de la orgullosa Armada.

En el poema de Paul Perry (1972) titulado "The Gate to Mulcahy's Farm", publicado en *The Drowning of the Saints* (2003), el narrador vincula el suelo enfermo y defectuoso (carente de firmeza) de la granja de Mulcahy, deterioro que permite el "hundimiento" de la puerta de la finca, al "hundimiento" de la Armada. El término "sinking" se ha convertido en una parte indeleble de cualquier expresión angloirlandesa que conlleve relación con la Armada en tierras irlandesas: "The gate to Mulcahy's farm is crooked, / Sinking into infirm soil like a ship / From the Spanish Armada if you like".[46]

Conclusión

La llegada de numerosos barcos de la flota española y su trágico peaje en las costas atlánticas constituye uno de los mayores acontecimientos de la historia moderna temprana de Irlanda y pocos irlandeses de hoy día la desconocen, pues forma parte de su acervo cultural. Los poetas de los siglos XX y XXI recrean en sus versos, baladas y canciones diversos episodios relacionados con la tragedia de la Armada en la Irlanda de 1588. En sus obras siempre otorgan un filo humanitario y solidario para con las víctimas españolas. En sus manifestaciones poéticas el náufrago español sólo logra sobrevivir a la persecución inglesa, a la feroz climatología de la isla y al afilado contorno de sus costas, gracias a la colaboración prestada por los irlandeses, muchos de los cuales fueron castigados por ello. El poeta angloirlandés aprovecha sus piezas poéticas y musicales para cantar las proezas de sus héroes nacionales, para disparar contra el imperialismo inglés/británico y para denunciar los abusos ejercidos por los invasores

[44] C. Carson, "Hamlet", en *Belfast Confetti*. vv. 27–31.
[45] *Ibid*., 1.58–59.
[46] Paul Perry, "The Gate to Mulcahy's Farm", *The Drowning of the Saints*. 1–13.

sobre la población oriunda de la isla. El español de la Armada es, por el contrario, visto como una víctima sobre la cual el irlandés del siglo XVI pudo ejercer su tradicional sentido de hospitalidad y demostrar su sintonía espiritual, religiosa y política con el recién llegado, que era también católico y enemigo de los enemigos de Irlanda.

El poeta angloirlandés actual gusta de utilizar imágenes de catástrofes navales relacionadas con la Armada, heroicos episodios de patriotismo y tipos humanos irlandeses y españoles relacionados con el contacto hispano-irlandés en 1588 para construir o afirmar una propia identidad nacional diferente a la inglesa/británica. Incide especialmente en la constatación del hecho diferencial irlandés de haber socorrido a los españoles/católicos durante la tragedia de la Armada cuando los ingleses/anglicanos iban contra ellos por ser enemigos de su reina y de su religión. Los españoles son también vistos por los poetas angloirlandeses de los siglos XX y XXI con evidente simpatía debido a que se les considera participantes activos en la creación de una exótica variante de la identidad irlandesa, la de los *Black Irish*.

BIBLIOGRAFÍA



ARCHAEOLOGY Ireland, *Heritage Guide No. 79: The Spanish Armada Wrecks, Streedagh, Co. Sligo*, Dublín, Wordwell Ltd., 2017. [no pp.]

BIRCH, S., y D. M. McElvogue, "*La Lavia, la Juliana* and the *Santa María de Vison*: Three Spanish Armada Transports Lost Off Streedagh Strand, Co. Sligo: An Interim Report", *International Journal of Nautical Archaeology*, vol. 28, no. 3, 1999, pp. 31–50.

CARSON, Ciaran, "Hamlet", *Belfast Confetti*. Winston-Salem: Wake Forest University Press, 1989, pp. 105–08.

CAVANAGH, Kelly, "Black Irish (Wreck of the Spanish Armada)", *Long & Tall Tales* [L.P.], interp. Kelly Cavanagh. Dublín, Kelly Cavanagh Homespun Music, 2011, pista 3.

CHINCHILLA, Pedro Luis, "Las mujeres de la Armada Invencible", *Armada Invencible: la historia completa de la Gran Armada Española de 1588* [en línea] <https://www.armadainvencible.org/la-nave-de-los-casados/> [Consulta: 17 de noviembre, 2019].

CUÉLLAR, Francisco de, *Captain Cuellar's in Connaught and Ulster. A Picture of the Times, Drawn from Contemporary Sources*, Londres, Elliot Stock, 1897. 72 pp.

———, *Carta de uno que fué en la Armada de Ingalaterra y cuenta la jornada* [en línea] <https://celt.ucc.ie/published/S108200/text002.html> [Consulta: 27 de diciembre, 2020].

DAVEY, Shaun, "The Spanish Armada", *Granuaile* [L.P.], interp. Rita Connolly, Dublín, Tara Music, 1986, pista 10.

DIBDIN, Charles, *Songs, Naval and National*. Editado por Thomas Dibdin, [etc.]. Ilustrado por George Cruikshank, Londres, John Murray, 1841. XVI–336 pp.

FALLON, Niall, *The Armada in Ireland*, Middletown, Ct., Wesleyan University Press, 1978. 236 pp.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe, *The Spanish Armada: The Experience of War in 1588.* Oxford, Oxford University Press, 1988. X–300 pp.

FERNÁNDEZ Duro, Cesáreo, *La Armada Invencible, por el Capitán de Navío Cesáreo Fernández Duro,* de la Real Academia de la Historia, tomo II, Madrid. 1885. 539 pp.

———, "Los náufragos de la armada española en Irlanda (1588)", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* vol. 16, 1890, pp. 225–27.

KILFEATHER, T. P., *Ireland, Graveyard of the Spanish Armada.* Tralee, Co. Kerry, Anvil Books, 1967. 142 pp.

MCELVOGUE, D. M., "A Description and Appraisal of Ordnance from three Spanish Armada Transports c. 1588", *Journal of the Ordnance Society*, vol. 14, 2002, pp. 31–50.

MARTIN, Colin, *Full Fathom Five: Wrecks of the Spanish Armada*, Londres, Chatto & Windus, 1975. 288 pp.

MCGLOIN, Eugene, "Finding a Voice", *Poetry Ireland Review*, vol. 12, 2019, pp. 53.

MOORE, Fionnbarr, Karl Brady, y Connie Kelleher, "Cannons, Saints and Sunken Ships— an Armada Wreck Revealed", *Archaeology Ireland*, vol. 29, no. 4, 2015, pp. 10–15.

MURPHY, Michael, *The Republic of Love*. Twenty-five Poems. Dublín, Liberties Press, 2013. 112 pp.

———, *The Ministry of Dreams – Collected Poems*, Dublín, Toga Books, 2019. 200 pp.

O'KEEFE, John, *The Highland Reel, A Comic Opera in Three Acts.* Dublín, Sold at the Booksellers, 1790. 72 pp.

O'KEEFE, John (letra) y Goodhart, Arthur M. (música). "The Spanish Armada" [partitura de piano-voz], Londres, Novello & Company, 1902.

———, "The Spanish Armada", *The Maritime England Suite: "We have Fed our Sea for a Thousand Years"* (Songs of the Sea from the Saxons to the 19th Century). [L.P. y C.D.], Intérp. Peter Bellamy, London, Fellside Recordings, 1982 y 2018 respectivamente. Pista nº 5.

———, "The Spanish Armada" [partitura de piano-voz], Huntsville, Texas, Recital Publications, 2013.

PERRY, Paul, "The Gate to Mulcahy's Farm", *The Drowning of the Saints*. Cliffs of Moher, Co. Clare, Salmon Poetry, 2003. 84 pp.

RODRÍGUEZ-SALGADO, M. J., *et al.*, *Armada, 1588–1988. The Official Catalogue: An International Exhibition to Commemorate the Spanish Armada*, Londres, Penguin Books, 1988. 295 pp.

STONE, Christopher, *Sea Songs and Ballads*. Oxford, Claredon Press, 1906. XXIV–213 pp.

SULLIVAN, Timothy Daniel, "O'Ruaric's Request", *Gill's Irish Reciter. A Selection of Gems from Ireland's Modern Literature*. Dublín, M. H. Gill & Son, 1908 [1905], pp. 55–58.

———, "O'Ruaric's Request" [en línea] <http://davidjohnewart.com/spanisharmada/poem1.htm> [Consulta: 11 de noviembre, 2019].

SWEENY, Matthew, "Armada", *The Poetry Ireland Review*, issue 2, 2019. <https://www.poetryireland.ie/publications/poetry-ireland-review/online-archive/view/armada> [Consulta: 6 de diciembre, 2019].

WADE, Daniel, "Jetsam at Lacada Point", *Coast Monkey*, *Poems from the Coast / A Maritime Poetry Series.* [en línea] <http://coastmonkey.ie/jetsam-at-lacada-point-daniel-wade-poem/> [Consulta: 21 de noviembre, 2019].

Ciaran Carson y Seamus Heaney: traducir la Edad Media

@

Raúl Ariza Barile
Universidad Nacional Autónoma de México

Al pensar en las añejas relaciones culturales entre Irlanda e Inglaterra, en el imaginario se evoca un asunto razonablemente moderno; y es una complejidad que se acentúa durante el siglo XIX y se encarna con matices particulares a todo lo largo del XX. No obstante, las conexiones entre ambas islas se remontan a casi mil quinientos años atrás. En su *Historia ecclesiastica gentis anglorum* (siglo VIII), Beda el Venerable observa en varios capítulos el intercambio de saberes entre monasterios pertenecientes a los dos territorios. Destacan, en este sentido, la influencia de Irlanda en el proceso de cristianización de las culturas germánicas de Inglaterra o el poblamiento gaélico de Escocia.

Beda también hace notar, por ejemplo, que era común que los monjes ingleses hablaran irlandés además del latín, por lo que la transmisión del conocimiento en las lenguas vernáculas de Inglaterra e Irlanda constituyó una importante actividad intelectual. De hecho, entre algunos estudiosos de la Edad Media, se ha convertido en un lugar común asegurar que en Irlanda se produjo la primera literatura "nacional" de Occidente más allá de la tradición grecolatina: antes que muchas lenguas vernáculas europeas, pues el irlandés había desarrollado ya un cuerpo textual poético

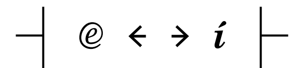
e historiográfico afianzado específicamente mediante actos de traducción, uno de los temas centrales de este análisis.

Resulta extraño, así, pensar que una lengua con más de mil años de existencia sea hoy un idioma amenazado y moribundo, o que la historia medieval de Irlanda parezca en gran medida desconocida o soslayada al compararla con la de otras naciones europeas. Por otra parte, al hablar del desarrollo de las primeras letras en inglés, la distancia que existe entre la lengua de una de las máximas epopeyas de Europa y su contraparte en la actualidad es tan grande que en realidad puede decirse que estamos hablando de idiomas disímbolos y distintos. Traigo a cuento la importancia de dos lenguas medievales y de sus relaciones ancestrales porque, en los albores del siglo XXI, éstas reconfiguraron dos proyectos poéticos angloirlandeses notables: la traducción de *Beowulf* a cargo de Seamus Heaney (1939–2013) en 1999 y la magistral reinvención del *Táin Bó Cúailnge* (*El rapto del toro de Cooley*) emprendida por Ciaran Carson (1948–2019) en 2007. El lugar canónico de estas reinterpretaciones no está a discusión, y —con reservas— tampoco su mérito como traducciones. Sin embargo, estas obras suelen estudiarse como respuesta a un original (sobre todo en el caso de Carson) y rara vez como programas poéticos independientes. Este ensayo busca explorar esta alternativa. Asimismo, la crítica moderna en torno a la obra de Heaney y Carson se ha enfocado a menudo en el tema de la lengua y la memoria, pero ha dejado a un lado a estos poemas, los cuales conforman, en muchos sentidos, caminos hacia una noción de arqueología lingüística para entender un presente literario. Por lo tanto, esta reflexión también busca establecer el vínculo que *Beowulf* y el *Táin* tienden entre un pasado textual arcaico y una historia poética moderna cuya reinvención ocurrió, sin duda, en los márgenes de la filología y la traducción.

Un apéndice excéntrico: el universo del **Táin** *y una de sus versiones modernas*

En 2007 se publicó una curiosa nota en el periódico *Los Angeles Times* que aseguraba que el *Táin* era al mismo tiempo el mayor sueño y la peor pesadilla de cualquier traductor.[1] La ocasión era celebrar la reciente versión del texto realizada por Ciaran Carson, conocido poeta norirlandés del siglo XX. Pero antes de volver a esta reseña y analizar las peculiaridades de este

[1] Tim Rutten, "Translator's Nightmare, this *Táin* is a dream", en *Los Angeles Times,* 12 dic., 2007.

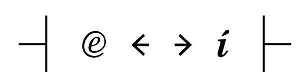


texto moderno a partir de su contraparte medieval, conviene establecer con precisión la importancia del *Táin* en la historia literaria irlandesa y, sobre todo, por qué resulta un texto fundacional para el desarrollo de la poesía europea. Como se indicó anteriormente, en Irlanda puede hallarse una tradición de letras estable en una lengua nativa alrededor del siglo VI. Esto marca una diferencia con respecto a otros idiomas europeos. Baste como ejemplo comparar el caso del castellano, cuya evolución del latín vulgar a una lengua romance hispana no se sitúa sino hasta el siglo XI y no puede hablarse de la existencia de un *corpus* literario en la lengua hasta mediados del XII, época para la cual Irlanda ya contaba con un notable conjunto de textos poéticos, entre los cuales destaca el *Táin.*[2]

El *Táin Bó Cúalinge* es el principal poema épico irlandés. Se inscribe en el llamado Ciclo de la Rama Roja, grupo de crónicas legendarias que se ubican en un pasado precristiano (alrededor del siglo I d.C.) cuya acción se registra en distintos lugares de la provincia histórica de Ulster. No se trata de un texto unificado; sobrevive en por lo menos tres manuscritos diacrónicos que a su vez narran distintos ciclos de leyendas. Pese a que esto no resulta del todo extraño en la transmisión de la literatura medieval, la base del *Táin* es un conjunto de relatos (recensiones) y no se halla en lo que podríamos llamar un manuscrito base, como sí sucede en el caso de *Beowulf,* el poema europeo más cercano desde un punto de vista cronológico. Existe también el problema de los *remscéla* o "protohistorias", aventuras independientes que ayudan a conformar el entramado mitológico que rodea al texto. Sobre uno de los manuscritos que componen el poema, el propio Carson hace notar que: "[it] is made up of several linguistic strata, and includes many interpolations, rewritings, palimpsests, redundancies, repetitions, narrative contradictions and lacunae…"[3]

Sin embargo, Carson ignora en buena medida estos relatos previos y empieza el texto, como Bernard O' Donoghue sostiene, *in medias res*. Muchas de las historias típicas asociadas al poema se resumen brevemente en la introducción o incluso en notas al pie: al autor le interesa sobre todo un énfasis en la acción y, sobre todo, en los fragmentos poéticos del texto. Además, dado que esta epopeya celta es en realidad un grupo de textos, para tener un panorama suficientemente completo de su sustento narrativo es preciso ir más allá de la poesía: como buen texto medieval, el *Táin*

[2] En el caso de la literatura hispánica, me refiero a las llamadas Glosas Emilianenses compuestas en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Las glosas constituyen anotaciones marginales en un romance hispánico ya autónomo del latín.
[3] Thomas Kinsella, tr. *The Táin,* p. XIII.



encuentra ecos en crónicas, anales y otras historias que circularon en distinta medida desde los siglos VIII o IX, época en la que podrían ubicarse los ciclos más tempranos de la historia.[4]

A pesar de su importancia histórica y cultural, el *Táin* no ha generado el mismo interés que otras épicas medievales europeas; podría decirse incluso que ha pasado desapercibido, al grado de generar una mención tangencial en la literatura temprana de la Edad Media. Esto puede deberse a la complejidad que supone acercarse al texto en sus distintos formatos e iteraciones, pero pienso que el problema tiene que ver más con el tipo de historia que relata. Al igual que las sagas nórdicas, el mundo del *Táin* se antoja doméstico y provinciano. El poema, como lo conocemos en las versiones de Thomas Kinsella y Ciaran Carson, esboza a grandes rasgos la historia irónica en torno al robo de un toro y cómo esto logra desatar un alboroto considerable entre dioses celtas, reyes y reinas a lo largo del territorio irlandés cuando las fuerzas de Connacht deciden librar una feroz batalla contra los ejércitos diezmados de Ulster. El héroe indiscutible del texto es el legendario semidiós Cú Chulainn, llamado por algunos estudiosos de mitología comparada el Heracles irlandés. En el contexto de los mitos y sagas irlandesas, Cú Chulainn es conocido por la hazaña central que se relata en el *Táin* como la conocemos gracias a las traducciones modernas, la de un joven guerrero que combate sin ayuda alguna a las huestes de la reina Medbh. En el prólogo a su traducción, Carson identifica a Cú Chulainn como "a shadowy figure [that] gradually emerges as…chief protagonist, a figure of immense physical, supernatural and verbal resource who engaged the attention of many Irish and Anglo-Irish writers".[5] El motivo de la batalla principal del poema se ha ligado a la antigua práctica del abigeato o hurto de ganado, común en Irlanda desde la era de los primeros asentamientos celtas durante la Edad del Bronce.

El robo de animales domésticos (principalmente toros) era parte fundamental de la cultura y la mitología irlandesa, a tal grado que existe todo un género al respecto: los *Táin Bó,* de los cuales existen por lo menos veinte textos. En el poema, la reina de Connact, Medbh, ordena a sus tropas hurtar el gran toro marrón de Cooley (*Donn Cuáilgne*) para así equiparar su riqueza con la de su esposo, el rey Ailill. Es posible que el *Táin* no esté considerado en el mismo nivel de otros poemas épicos europeos por el tema en cuestión, pero en realidad no hay nada en este texto (al menos a juzgar por las traducciones existentes) que lo distinga fundamentalmente

[4] Anne Dooley, "Táin Bó Cúailnge", en *A Companion to Irish Literature,* V.1, pp. 18–19.
[5] Ciaran Carson, tr., *The Táin,* p. XI.

de *Beowulf*, la *Volsungsaga,* o el *Cantar de los nibelungos*, por nombrar algunos ejemplos, pues en todos estos textos se gestan batallas sangrientas y participan héroes extraordinarios que desbordan la realidad. Lo que parece todavía más peculiar es que el *Táin* hubiera marcado el inicio de la epopeya medieval europea y que, aun así, sea un texto relativamente relegado en el contexto literario de Occidente. Las traducciones modernas, sin embargo, pretendieron cambiar la situación.

Ciaran Carson no fue el primer poeta irlandés en darse a la monumental tarea de traducir el *Táin Bó Cúailnge.* La nota periodística mencionada con anterioridad indica que el escritor trabajó a la sombra de otro gran exponente de las letras irlandesas del siglo XX, Thomas Kinsella, quien produjo la que hasta entonces era considerada la traducción canónica del texto en 1969. Dados los problemas que presume traducir el este texto para formar una versión unificada, los adaptadores modernos de este relato heroico deben, primero, indagar en la intertextualidad de las historias para conformar una adaptación o versión a su gusto. En su intento, Kinsella daba ya fe de estas complicaciones a la hora de querer transmitir un sentido de unidad textual con base en los recuentos disponibles: "many of the defects can be remedied, however, and a reasonably coherent narrative extracted, with a little reorganisation".[6] Ciertamente, la labor de Kinsella sirvió como base al propio Carson, quien en su introducción hace notar que:

> [Thomas Kinsella's text] was immediately hailed as a classic for the vibrancy of the translation and magnificence of its graphic accompaniment…Its cultural impact was immense. No easily accessible translation of the work had existed until then…Like many others of my generation, I well remember the shock and delight I experienced when I first read it…The present translation would not have been possible without Kinsella's ground-breaking text. Had Kinsella not undertaken his translation, there would have been no public consciousness of *Táin Bó Cúailnge*.[7]

Para 2007, por lo tanto, en Irlanda existía ya, al parecer, una especie de conciencia ante el texto y también estaba disponible una edición base. No obstante, Tim Rutten sostiene en su artículo que incluso en Irlanda, el *Táin* se trata de una obra famosa pero no necesariamente leída. En efecto, toda investigación minuciosa del destino editorial del texto a lo largo del siglo XX indica que se trata de un poema con una enorme influencia cultural y si esto

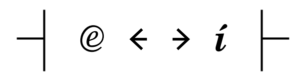
[6] Thomas Kinsella, tr. *The Táin,* p. XI.
[7] C. Carson, *The Táin,* pp. XXIV–XXV.

es verdad, se debe únicamente al efecto de dos importantes traducciones. Retomando de nuevo la opinión de Rutten, el crítico asegura que Occidente (y quiero pensar aquí que se refiere al Occidente medieval) no atesora una gran cantidad de poemas épicos, pero que, en ese contexto, el *Táin* se trata de una de las más complejas pese a no ser especialmente conocida fuera de Irlanda. Sobre todo, sostiene, la nueva traducción de Carson vendría a cambiar esto. A unos trece años de su publicación, todo indica que este último texto no solamente sobrepasó en popularidad al de Kinsella, sino que, al igual que el *Beowulf* de Seamus Heaney, se ha convertido en *la* traducción del poema a pesar de que algunos críticos no la consideran particularmente erudita o académica.

La reinterpretación de Carson fue comisionada por Penguin y esto, naturalmente, habría incidido en la recepción del texto y, en particular, en su proceso de recanonización aunque el poeta asegure que "there is no canonical *Táin*, and every translation of it is necessarily another version or recension".[8] Poco después de su publicación, las opiniones en torno al poema transformado en inglés moderno no se hicieron esperar y destacaron en particular las de Paul Muldoon y Seamus Heaney, quienes aseguraron, también en 2007, que se trataba de uno de los mejores libros del año (también es la opinión de Rutten en su reseña). Parece interesante que Muldoon y Heaney consideraran la traducción de Carson superior a la de Kinsella dado que la distancia que ellos mismos guardaban con respecto al irlandés era mayor: en realidad ninguno lo hablaba de forma nativa y, por lo menos en el caso de Heaney, sabemos que no fue sino hasta su formación escolar cuando tuvo cierto contacto con la lengua, pero nunca al nivel de un traductor especializado como se verá más adelante. Pero Heaney, Muldoon y Carson eran todos originarios de Irlanda del Norte y ciertamente la impronta poética de esa tierra se arraigó en su propia versión del *Táin*. Por lo tanto, además de que la crítica considerara la versión de Carson como una de mayores méritos, también es posible asegurar que los dos poetas se expresaran en favor de este texto solamente debido a la cercanía que representaba con su propio lado de la frontera.

A diferencia de Muldoon y Heaney, Carson se crió en el seno de una familia de habla irlandesa en Belfast, ciudad que en su historia reciente gozó de vínculos más estrechos con la corona británica que con el resto de la isla dividida. El poeta no miraba desfavorablemente, por lo tanto, su lengua de origen. En un célebre ensayo titulado *The Other*, el poeta reflexiona en torno a la intimidad que le otorga su idioma y advierte:

[8] *Ibid.*, p. XXVII.

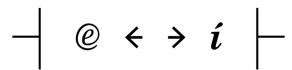


> As it happens, I was reared bilingually: for my parents, Irish was a second language, which they spoke exclusively at home. So I think Irish was my first language, by a short head…I write in English, but the ghost of Irish hovers behind it; and English itself is full of ghostly presences, of others who wrote before you, and words as yet unknown to you. Poetry's a kind of dream-world.[9]

En esta reflexión es interesante notar el bilingüismo y, de alguna forma, la traducción, que conforman un aspecto fundamental del quehacer como escritor de Carson. El hecho de que estuviera sensibilizado con el panorama lingüístico de su tierra y que llame *ghost* a la esencia de su lengua de cuna evoca la esencia de algo ineludible y que se debe confrontar. En su traducción del *Táin,* Carson invoca a los fantasmas de esta lengua para crear un sentido de permanencia al transformar el verso irlandés antiguo al inglés moderno. Aunque las innovaciones del texto de Carson son múltiples, uno de los aspectos más distintivos de esta versión lo constituyen las adaptaciones de su peculiar forma poética: el *prosimetrum,* el cual alterna el verso con la prosa de manera equitativa. Esta modalidad, desde luego, no es exclusiva del *Táin*, pues gozó de amplio prestigio en la literatura medieval irlandesa y existen otros *tána* (forma plural de *Táin*)*,* así como un importante conjunto de relatos del siglo XIII llamado *Acallam Na Senórach* (*El coloquio de los ancianos*) escritos en *prosimetrum*. En el contexto europeo, varias sagas nórdicas e incluso *La vita nuova* de Dante recurren a este estilo. Carson parece haber entendido a la perfección el sentido poético del texto, pues la mayor virtud de su traducción cobra fuerza a la hora de transformar el verso irlandés antiguo a un inglés moderno. En el *Táin Bó Cúailnge,* los personajes suelen variar sus diálogos mediante el uso del verso y las partes más narrativas del texto suelen ocurrir en prosa como ocurre en este caso:

> 'We're waiting', said Fergus, 'because of his hoop. There's an ogam message on its peg, which reads, "Proceed no further among a man among you can make a hoop like this from one tree with one hand. Anyone except my comrade Fergus." Obviously, Cú Chulainn has done this. It was his horses that grazed here…' He gave the hoop to a druid and chanted this verse:
>
> This hoop: what does it imply?
> What is its secret intent?
> And how many put it here?
> One man? Or a regiment?

[9] C. Carson, *The Other,* en *Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry*. Edición Kindle.



Will havoc strike our forces
if we overstep this mark?[10]
Druids, explain if you can
these words cut into the bark.

Cito este fragmento en su totalidad porque su tema es lo que prefigura la acción en el texto. Uno de los ejércitos participantes en el poema, liderado por Fergus mac Róich, se entera de la fuerza sobrehumana del semidiós Cú Cuchulainn mediante una profecía escrita en alfabeto ogámico. Aunque este pasaje es la antesala para que los lectores aprendan más sobre los hechos y el poder único que detenta el héroe del poema, resulta ser uno de los muchos a lo largo del texto en que la fuerza del idioma se hace patente. Asimismo, también se enfatiza el prestigio que una cultura milenaria le otorga a la escritura al aludir a las letras esculpidas en una estaca. A través de su cuidadosa interpretación del *prosimetrum*, Carson logra transmitir el impulso poético de una era. Podemos observar, también, la concienzuda labor por preservar cierto sentido de rima con respecto al original. Tomemos como ejemplo otra mención sobre el vaticinio en torno al guerrero invencible; uno de los primeros versos del poema. En ella, Fedelm, una joven profeta de Connacht que ha aprendido el arte del verso y la clarividencia en Escocia, advierte a Medbh sobre la existencia de un hombre diestro en la guerra, imposible de abatir.

And Medb said: 'For our army, Fedelm, what lies ahead?'
Fedelm replied: 'I see it in crimson, I see it in red.'
Then the young woman chanted this verse:

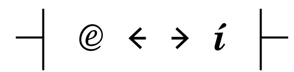
I see a forceful blond man,
[Atchíu fer find firfes chless]

on whom victories are built.
[co lín chret ima cháemcnes]

A fierce light springs from his head,
[lond láith i n-airthiur a chind,]

wounds hang on him like a belt.[11]
[óenach búada ina tilchind.][12]

[10] C. Carson, *The Táin,* pp. 26–27.
[11] *Ibid.,* p. 13.
[12] O'Rahilly, Cecile, *Táin Bó Cúailnge from the Book of Leinster,* vv. 234–237; vv. 242–245.



…His features are beautiful,
['Ro fail gnuis is grátam dó]

his form pleasing to women –
[dober mod do banchuireo]

deadly handsome and youthful,
[gilla óc is deldbu dath]

in battle like a dragon.
[tadbaid delb drecoin don chath.]

En estos versos, se observa que Carson intenta conservar ciertos grupos de rimas en el original, pero pierde por completo el sentido de la aliteración que sí existe en irlandés. De hecho, a la fecha no hay ninguna traducción poética del *Táin* que recoja estas dos estructuras fundamentales del verso irlandés antiguo. No obstante, también es interesante observar cómo Carson transforma su idioma de manera que no quede en duda la precisión metafórica ni la belleza del lenguaje, y, en cualquier caso, éste es el principio que guía el resto de su traducción. ¿Podríamos, entonces, considerar únicamente el *metrum* del *Táin* como una composición poética original? No hay nada, indudablemente, que no lleve al lector a apreciar los fragmentos poéticos del texto como respuestas creativas independientes dentro del poema; tanto, que, aunque parezca que la traducción de Carson está dominada por la prosa (el *prosimetrum* también ha sido llamado *versiprosa*), en realidad es la característica del verso lo que hace al *Táin* una obra tan memorable.

Sin duda, una de las proezas más notables de Cú Chulainn es la capacidad que tiene para combatir por sí solo a todos los ejércitos de Irlanda en favor de Ulster. Aquí vale la pena hablar de la importancia cultural que la provincia ha significado para Irlanda, y en particular para Irlanda del Norte. En general, una de las opiniones críticas más extendidas sobre Carson indica que la cultura y tradiciones de esta región han desempeñado un papel fundamental en su obra. Por ello, no es extraño que eligiera traducir un texto que constituye una parte importante de la identidad de la provincia, pero en particular porque al relatar constantes batallas entre facciones de un país dividido, evoca indiscutiblemente a los *Troubles* que marcaron tan decisivamente la historia de la isla durante el siglo XX. Como se explicó anteriormente, todas las versiones modernas del *Táin* son, en realidad, las interpretaciones idiosincráticas del traductor en cuestión. Así, podría analizarse el texto de Carson como una ventana histórica a

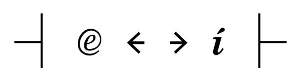
una provincia conflictiva, sobre todo si consideramos que una buena parte del poema (al menos como lo ha dividido Carson), consiste en relatar escaramuzas y guerras entre fuerzas de un mismo país. Al acercarnos al final queda claro, por el texto de Carson, que las batallas anunciadas a lo largo del poema han sido un fracaso y que constituyen una suerte de guerra civil como la que viviera Irlanda del Norte durante la segunda mitad del siglo XX, la era que anticipa esta última versión del *Táin*.

Volviendo a la metáfora de la lengua-fantasma, aquí es pertinente citar uno de los versos que prefiguran la última serie de escaramuzas en el poema. En ellos, el dios de las artes y la verdad, Lug, el padre de Cú Chulainn, alienta a su hijo mortal a no rendirse nunca en la batalla mientras cura sus heridas:[13]

> rise mighty son of Ulster
> now that your wounds have been healed
> a fair man facing your foes
> in the starlit ford of the night
> against the onslaught of spears
> as multitudes are laid low
> aided by the other world
> to watch over your domain
> with forceful integrity
> as you stand guard all alone
> defending wandering herds
> *to kill the ghosts that I kill*
> their life in this world is not long
> so wreak fury and havoc on
> your faltering enemies
> leap into your chariot
> and then arise

Si consideramos que una de las muchas funciones de Lug es representar la poesía, es posible tender un puente entre la labor de Cú Chulainn y otro de los hijos de Ulster, el propio Carson: el poeta que también debe batallar contra espíritus para afianzar su lugar en el mundo, para reconstruir la memoria de un pasado olvidado que, en una época moderna, lo insta a abrirse un camino como le sucede al invencible héroe de la primera epopeya medieval europea, un tesoro inacabado, un apéndice excéntrico.

[13] Lug también ha sido identificado como dios de dioses. En la mitología celta, posee casi todos los poderes y habilidades.



Veinte años de Heaneywulf

Meanwhile, a thane
of the king's household, a carrier of tales,
a traditional singer deeply schooled
in the lore of the past, linked a new theme
to a strict metre.

Beowulf 867–871, trad. Seamus Heaney

El fragmento anterior es uno de tantos memorables pertenecientes a la epopeya maestra de los anglosajones. En él, se relata con la economía narrativa y elegancia que caracteriza al verso en inglés antiguo, la manera en que un bardo de la corte del rey Hroþgar se dispone a cantar las hazañas de Beowulf después de derrocar al monstruo Grendel. Indagar más exhaustivamente en el significado de esos versos revela una indudable labor de reinvención poética, pues si quisiéramos lograr una traducción moderadamente precisa del original en inglés antiguo, el ejercicio revelaría algo parecido a lo siguiente:

…hwīlum cyninges þegn // entretanto, el señor del rey
guma gilp-hlæden, gidda gemyndig // un hombre diestro en contar sucesos, colmado de melodías
sē ðe eal-fela. eald gesengena // él, el de las muchas canciones viejas
worn gemunde, word ōþer fand // encontró otras y muchas palabras
sōðe gebunden. // y después las unió bien.[14]

Al comparar una interpretación casi literal frente al experimento de Seamus Heaney, queda claro que el traductor, además de tomarse libertades necesarias, transforma el texto para sacar a relucir la exactitud metafórica de otra lengua arqueológica y milenaria como lo hiciera Carson en su versión del *Táin.* Cito aquí estos versos porque evocan, por una parte, el acto de traducir en el contexto de una tradición literaria añeja. Sin embargo, estas líneas también reviven la importancia de la creación poética a partir de la memoria, y, a poco más de veinte años de su publicación, el *Beowulf* de Seamus Heaney sigue generando una fuerza afectiva como pocas en la historia de las traducciones en lengua inglesa.

En 1999, otro de los hijos predilectos de Ulster concluyó un proyecto que emprendió —aunque con interrupciones— durante más de una década.

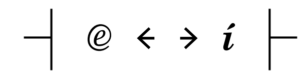
[14] Mi traducción.

Para 2002, cuando el texto había cobrado ya una vigencia indiscutible y se estudiaba en las universidades del mundo anglófono, Howell D. Chickering, autor de una de las traducciones más célebres del texto, escribiría una histórica reseña para el prestigioso *Kenyon Review*: *Beowulf and Heaneywulf*. Aunque la opinión de Chickering resulta mayormente favorable para Heaney, ésta no deja de encerrar cierto grado de esnobismo de parte de un medievalista al llamar el producto final "a group of poetic paraphrases" para después hacer notar que la sintaxis de Heaney no es del todo fidedigna respecto a la del inglés antiguo. Esto, asegura el académico, le valió al texto el título de *Heaneywulf*, pues no se trataba de una interpretación exacta del poema desde el punto de vista lingüístico. Invoco aquí la reseña de Chickering porque, a más de dos décadas, puede asegurarse con cabalidad que *Heaneywulf* es lo más cercano que existe a una traducción canónica del texto: ni siquiera la que estuvo a cargo de Tolkien (1926), filólogo incansable, está dotada de un mérito cultural parecido. Por tanto, no es novedoso establecer que *Heaneywulf* se trata de una versión idiosincrática, pero el texto continúa leyéndose como respuesta a un poema base. ¿Qué sucede, no obstante, a la hora de considerar este *Beowulf* como un producto nuevo? ¿Y podría leerse *Heaneywulf* como un poema irlandés moderno? Sin lugar a duda, Seamus Heaney no era un filólogo, pero en su prólogo a la edición publicada por Faber & Faber en 1999 establece este hecho con precisión y nos da la certeza que cualquier inexactitud lingüística se verá resuelta en favor del entendimiento estético y temático que guarda con respecto al poema.

La primera impresión que se obtiene de la peculiar traducción de la palabra que marca el inicio del poema, *hwæt*, que Heaney traduce como "so" y no como "what", su significado literal. Una investigación cautelosa de las varias traducciones de esta interjección a lo largo del siglo XX indica que, en el contexto de la poesía en inglés antiguo, hay múltiples alternativas disponibles, algunas de las cuales Chickering enumera en su ensayo y de las cuales el traductor parece estar consciente. Sin embargo, Heaney establece lo siguiente en su prólogo al poema: "in Hiberno-English Scullionspeak, the particle 'so' operates as an expression which obliterates all previous discourse and narrative, and at the same time functions as an exclamation calling for immediate attention."[15]

De esta manera, el poeta integra su capital cultural a la hechura central del poema. De hecho, Heaney parece ser consciente de un proceso creativo novedoso cuando asegura, líneas después, que: "I had learned the Irish

[15] Seamus Heaney, *Beowulf,* p. XXVII.



language and lived within a cultural and ideological frame that regarded it as the language I had been robbed of".[16] ¿Podría ser, por lo tanto, que el poeta estuviera creando un texto a partir de la lengua que le fue, según cree, robada? Ciertamente, Heaney también tradujo textos del irlandés medieval durante su carrera tal como el *Buile Shuibhne,* poema que data del siglo XII y para el cual, según Robert Brazeau, también se reinterpretó el original con el objetivo de dar forma a un nuevo universo poético que reflejara los intereses culturales y personales del autor.[17] Lo mismo puede establecerse, sin duda, sobre su particular lectura de *Beowulf.*

Una característica esencial de *Heaneywulf* consiste en la preservación de dos aspectos esenciales de la poesía en inglés antiguo: la aliteración y la traducción estética de los llamados *kenningar*, figura retórica que la lengua adaptó de tradiciones nórdicas. No obstante, el inglés moderno de Heaney no conserva la llamada cesura, la pausa acentual que divide el verso aliterativo y que algunos editores modernos reproducen en algunas de sus impresiones:

Wēn' ic þæt hē wille,   gif hē wealdan mōt,
in þǣm gūð-sele   Gēotena lēode
etan unforhte,   swā hē oft dyde,
mægen hrēð-manna.[18]

Hasta el experimento de Heaney, existían pocos ejemplos concretos que integrasen la aliteración y las funciones de la metáfora de manera satisfactoria. Un fragmento particularmente discutido del *Beowulf* de Heaney es la narración del concurso de nado en contra de Breca durante una de las recepciones en la sala de banquetes de Heorot:

"Well, friend Unferth, you have had your say
about Breca and me. But it was mostly beer
that was doing the talking. The truth is this:
when the going was heavy in these high waves,
I was the strongest swimmer of all.
We'd been children together and we grew up
daring ourselves to outdo each other,
boasting and urging each other to risk
our lives on the sea. And so it turned out.
Each of us swam holding a sword,

[16] *Ibid.*, p. XXIV.
[17] Robert Brazeau, *Thomas Kinsella and Seamus Heaney: Translation and Representation,* p. 84.
[18] *Beowulf,* vv. 530–540; vv. 580–589.

a naked, hard-proofed blade for protection
against the whale-beasts.
…
Now I cannot recall
any fight you entered, Unferth,
that bears comparison. I don't boast when I say
that neither you nor Breca were ever much
celebrated for swordsmanship
or for facing danger on the field of battle.
You killed your own kith and kin,
so for all your cleverness and quick tongue,
you will suffer damnation in the depths of hell...".[19]

Reproduzco aquí estos versos íntegros porque la extensión constituye su función y su motivo. Además de verter en lenguaje poético el recuento de una competencia, existen elementos que, al compararlos con el original, merecen la pena analizar porque conforman un patrón a lo largo del texto. Lo primero es el sentido coloquial del diálogo. En el texto en inglés antiguo, Beowulf llama la atención de Breca así: "Hwæt þū, worn fela, wine min Unferð" (literalmente: "¿qué [hay], gran compañero mío, Unferth). La cerveza (bēor) no tiene una función transitiva y ese verso podría traducirse: "borracho por la cerveza" (bēore druncen) o "borracho por haber bebido cerveza", pero Heaney lo transforma hábilmente para darle un sentido humorístico. Después el lenguaje transita a lo solemne, pero Heaney se toma ciertas libertades a la hora de narrar el episodio con las espadas. Una traducción razonablemente literal sería: "Con nosotros teníamos espadas amplias y desenvainadas porque creímos prudente protegernos en contra de las criaturas marinas" (wit unc wið hron-fixas werian þōhton; nō hē wiht fram mē flōdȳþum feor flēotan meahte). Lo solemne y humorístico se enfrentan cuando Beowulf reta directamente a Unferth y le asegura que sus hermanos (brōðrum, lo que el poeta traduce como "kith and kin") han perecido a costa suya y que su labia le costará una temporada en el infierno. Nuevamente, el acercamiento temático y el sentido de la poesía se imponen como respuesta al sentido de la literalidad.

Como buen poema épico, *Beowulf* tiene el objetivo de ensalzar los hechos de un héroe magnífico, pero la traducción de Heaney va más allá de ese objetivo. Si tal como asegura Chickering, "someone is always translating *Beowulf*, it seems", no existe versión desde 1999 que le haga frente a la saga recreada por el poeta norirlandés. Sin embargo, ha habido

[19] S. Heaney, *Beowulf,* pp. 37, 39, 41.

algunas respuestas académicas y sobre todo, alternativas "democratizantes" en los últimos años tales como el proyecto electrónico *Beowulf By All* (2016) que pretende ser una metatraducción en la cual todos los interesados pueden contribuir, o la más reciente, a cargo de la escritora Maria Dahvana Headley en clave feminista. Hasta 2021, estos ejemplos han complementado, pero jamás suplantado la voz de Heaney, quien estaba consciente de su magistral contribución, pero que no habría podido anticipar su vigencia. Después de todo, como lo explica al final de su prólogo, una de las razones por las cuales tradujo *Beowulf* fue para hacer las paces con el pasado: "Putting a bawn into *Beowulf* seems one way for an Irish poet to come to terms with that complex history of conquest and colony, absorption and resistance, integrity and antagonism, a history which has to be clearly acknowledged by all concerned in order to render it ever more 'willable forward / Again and again and again'".[20] Ese origen polifónico y complejo también es reconocido por Carson cuando intenta explicar la razón que lo llevó a traducir el *Táin,* otro texto arraigado en el pasado y lo compara con uno de los textos más multifacéticos de la literatura irlandesa:

> In its abrupt shifts from laconic brutality to moments of high poetry and deep pathos, from fantastic and vividly imagined description to darkly obscure utterance, from tragedy to black humour, it has no parallel in Irish literature, with the possible exception of another multilayered, polyphonic tale, James Joyce's Ulysses.[21]

Como advertí anteriormente, esta breve reflexión no ha buscado enfatizar la importancia de dos textos medievales dentro de una historia literaria, pero sí ha pretendido dejar en claro cómo sus versiones modernas generaron una completa reinvención de un pasado. Ni Carson ni Heaney destacaron esto de forma explícita en sus relecturas, pero para futuras generaciones, la memoria de estos dos nuevos poemas desenterró una arqueología lingüística y los rescató de un abandono prolongado.

[20] S. Heaney, *Beowulf,* p. xxx.
[21] C. Carson, *op. cit.,* pp. xx–xi.

Bibliografía

@

BEDA, *A History of the English Church and People.* Ed. de Judith McClure y Roger Collins. Oxford, Oxford University Press, 2008. 445 pp.

BRAZEAU, Robert, "Seamus Heaney and Thomas Kinsella: Translation and Representation en *New Hiberna Review,* 2001, vol. 5, núm 2, pp. 82–98.

CARSON, Ciaran, tr., *The Táin.* Londres, Penguin, 2007. 256 pp.

———, *The Other,* en *Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry.* Eds. W.N. Herbert y Matthew Hollis, Bloodaxe Books, 2000. Edición Kindle.

CHICKERING, Howell D. "Beowulf and 'Heaneywulf" en *The Kenyon Review,* 2002, vol. 24, núm. 1, pp. 160–178.

DOOLEY, Ann, "Táin Bó Cúailnge", en *A Companion to Irish Literature.* Ed. Julia M. Wright. Londres, Blackwell, pp. 17–26.

HEANEY, Seamus, tr., *Beowulf.* Nueva York, Norton, 1999. 213 pp.

O'DONOGHUE, Bernard, "The Táin, translated from the Old Irish Epic Taín Bó Cúailnge, by Ciaran Carson", en *Translation and Literature,* 2008, vol. 17, núm. 2, pp. 237–240.

O'RAHILLY, Cecile, ed., *Táin Bó Cúalnge from the Book of Leinster.* Dublín, Dublin Institute for Advanced Studies, 1970. 344 pp.

RUTTEN, Tim, "Translator's Nightmare, this 'Táin' is a Dream", *Los Angeles Times,* 12 dic. 2007.

ENTRE POETAS / ENTRE POEMAS

Un relámpago en un cielo claro: poesía y devenir en "Anything Can Happen" de Seamus Heaney

@

Gabriel Linares González
Universidad Nacional Autónoma de México

El poeta irlandés Seamus Heaney (1939–2013) dio a conocer en 2001 el poema "Anything Can Happen". Es su versión de una oda del poeta latino Quinto Horacio Flaco (65 a. C. – 8 d. C.). El texto es la reacción poética de Heaney al ataque terrorista contra el World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001. El propósito de las siguientes páginas es explorar la relación del texto del poeta irlandés con la oda latina y, también, la forma en la que el acto de adaptación literaria de Heaney es una invitación a relacionarnos con la incertidumbre del devenir.

Aunque el poema del premio Nobel ha sido mencionado en repetidas ocasiones en reseñas y artículos, hasta la publicación de este capítulo, no se ha hecho una comparación detallada de los dos textos. Nos referiremos a varios de esos artículos y reseñas a lo largo del presente documento. Cabe resaltar entre ellos, no obstante, el artículo de Joanne Piavanini, "9/11 and Transnational Memory: Seamus Heaney's 'Anything Can Happen'", el estudio más detallado del poema a la fecha. En él, la autora se propone mostrar que "literary translations can be an important mnemonic

device for remediating memory".[1] El punto central de interés de Piavanini, sin embargo, es el poema de Heaney y su historia como objeto de transformaciones; algunas son obra del propio autor, y otras, resultado de la subsecuente traducción verbal o, incluso, musical.

El poema se publicó por primera vez como "Horace and the Thunder" el 17 de noviembre de 2001 en *The Irish Times*.[2] Dennis O'Driscoll apunta que también apareció por esas fechas y con el mismo título en *The Times Literary Supplement*.[3] Posteriormente, fue publicado, bajo el patrocinio de Amnistía Internacional, ya con su título definitivo, en el libro *Anything Can Happen: A Poem and Essay with Translations in Support of Art for Amnesty*. Dice Kennedy Andrews en el mismo lugar:

> This volume included Heaney's translation of Horace's ode followed by twenty-three translations by others of Heaney's version of Horace. Heaney and the editors presented the twenty-four translations in pairs of what have been termed 'languages of conflict' (*AH*, 19) for example, English and Irish, Hebrew and Arabic, Hindi and Urdu, Greek and Turkish, Serbian and Bosnian, in the belief that 'the effort of creative individuals can promote a new order of understanding in the common mind' (*AH*, 19).[4]

El poema fue posteriormente incluido en el poemario de Heaney *District and Circle*, de 2006. El título del libro, que nombra dos líneas del transporte subterráneo londinense, hace alusión, por un lado, a los ataques terroristas que ocurrieron en dicho lugar el 7 de julio de 2005. Por otro lado, el título del volumen también tiene su origen en un evento de la vida de Heaney, al que también se hace alusión en el poemario: el autor recorrió esas líneas del metro "to a holiday job in 1962".[5] No obstante, "one major international event affected the temper of *District and Circle*, the 9/11 attacks on New York".[6] Debe recordarse que los ataques del 7 de julio fueron una de las tantas secuelas de los hechos ocurridos en Nueva York en septiembre de 2001. En este sentido, se puede estar de acuerdo con la opinión de Richard

[1] Joanne Piavanini, "9/11 and Transnational Memory: Seamus Heaney's "Anything Can Happen", en *Australian Humanities Review*, p. 175.
[2] *Idem.*
[3] Dennis O'Driscoll, "Heaney in Public", en *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, p. 61.
[4] Elmer Kennedy-Andrews, "The Reluctant Transatlanticist: 'Like a Weeping Willow Inclined to Appetites of Gravity'", en *"The Soul Exceeds Its Circumstances". The Later Poetry of Seamus Heaney*, p. 191.
[5] Henry Hart, "Seamus Heaney: Circling Back", en *The Sewanee Review*, p. 457.
[6] Bernard O'Donoghue, "Introduction", en *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, p. 15.

Rankin Russell, según la cual, el libro "signifies [Heaney's] continued commitment to representing the suffering of others globally".[7]

A la serie de textos de la pluma de Heaney vinculados estrechamente con el poema debe añadirse su breve ensayo "Reality and Justice: On Translating Horace. *Odes*, 1, 34".[8] Este texto es de especial interés para los propósitos del presente artículo, pues en él Heaney se refiere a su propio proceso de traducción del poema latino. Conviene aquí recordar que la traducción de poesía fue adquiriendo una importancia cada vez mayor en la labor literaria de Heaney. Con respecto a la relación del poeta con el latín, dice Jahan Ramazani, citando al poeta, "Heaney remarked that, like Borges, whose 'immersion in several languages in early childhood was formative for his sense of being a writer, his 'own fascination with words was keenly related to […] learning Latin as a young boy'".[9] Sobre ese contacto inicial con el latín, y con las lenguas en general, el lector puede recordar el poema "Alphabets". Cito la primera estrofa de la segunda sección (vv. 17–20), que se refiere específicamente a esta lengua: "Declensions sang in air like a *hosanna* / As, column after stratified column, / Book One of *Elementa Latina,* / Marbled and minatory, rose up to him".[10] El "him" (v. 17) del que la voz poética habla es una proyección del poeta mismo.

Es conveniente decir unas palabras sobre la recepción del poema de Heaney, antes de revisar la oda y su traducción. Como las reacciones ante los eventos que dieron pie a la aparición del poema, ha habido con respecto a éste actitudes opuestas. Creo, sin embargo, que tales respuestas han tenido más que ver con los comentarios de Heaney sobre el ataque terrorista y sobre su poema que con el poema mismo. Dice, por ejemplo, R. R. Russell, sobre el breve ensayo que Heaney escribió acerca de su traducción:

> Heaney lamented not only the deaths of the thousands murdered by Islam_ ist terrorists that day, but also 'Stealth bombers pummeling the fastness of Afghanistan, shock and awe loosed over the night skies over Irak…' Regardless of one's approval or disapproval over that misguided and finally disastrous invasion, equating those mass murders with an international air campaign ostensibly undertaken to liberate Iraq's populace from the murderous Saddam Hussein, startles, even shocks, and suggests the failure of Heaney's vaunted imagination".[11]

[7] Richard Rankin Russell, "Return: *District and Circle*, *Human Chain*, and Late Uncollected Poetry", en *Seamus Heaney. An Introduction*, p. 190.
[8] Seamus Heaney, "Reality and Justice: On Translating Horace Odes 1, 34", en *Irish Pages*, pp. 50–53.
[9] Jahan Ramazani, "Seamus Heaney's Globe", en *The Irish Review (Cork)*, p. 269.
[10] S. Heaney, "Alphabets", en *Opened Ground. Selected Poems, 1966–1996.*, p. 269.
[11] R. R. Russell, *op. cit.*, p. 246.

Ante la contundencia de esta opinión, conviene recordar la de Elmer Kennedy-Andrews, quien dice: "As a poet who has long mediated the experience of Irish colonial resentment, Heaney records the 'daunting' of those in high places (both the ordinary workers in the Twin Towers and American government officials) while demonstrating sensitivity to the psychology of the overlooked".[12]

Existen algunas variantes entre "Horace and the Thunder" y "Anything Can Happen". Daremos cuenta de ellas en el análisis de los poemas. He aquí el texto de Heaney, tal como aparece en *District and Circle*. Le antecede un epígrafe que reza "after Horace, *Odes*, 1, 34":

Anything can happen. You know how Jupiter
Will mostly wait for clouds to gather head
Before he hurls the lightning? Well, just now
He galloped his thunder cart and his horses

Across a clear blue sky. It shook the earth
And the clogged underneath, the River Styx,
The winding streams, the Atlantic shore itself.
Anything can happen, the tallest towers

Be overturned, those in high places daunted,
Those overlooked regarded. Stropped-beak Fortune
Swoops, making the air gasp, tearing the crest off one,
Setting it down bleeding on the next.

Ground gives. The heaven's weight
Lifts up off Atlas like a kettle-lid.
Capstones shift, nothing resettles right.
Telluric ash and fire-spores boil away.[13]

El poema de Horacio al que se alude en el epígrafe, y que es modelo del texto de Heaney, es el siguiente:

Parcus deorum cultor et infrequens,
insanientis dum sapientiae
consultus erro, nunc retrorsum
vela dare atque iterare cursus

[12] E. Kennedy-Andrews, *op. cit.,* p. 191.
[13] S. Heaney, "Anything Can Happen", en *District and Circle* (s/p).

cogor relictos: namque Diespiter,
igni corusco nubila dividens
plerumque, per purum tonantes
egit equos volucremque currum;

quo bruta tellus et vaga flumina
quo Styx et invisi horrida Taenari
sedes Atlanteusque finis
concutitur. Valet ima summis

mutare et insignem attenuat deus,
obscura promens; hinc apicem rapax
Fortuna cum stridore acuto
sustulit, hic possuise gaudet.[14]

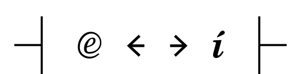
[14] Cito por Horace, *Odes and Epodes*. Traducción de C. E. Bennet. [S. l.], Harvard University Press, 1968, p. 90. Proporciono aquí dos traducciones de la oda que son complementarias. La primera es la que Bennett incluye en el mismo volumen (p. 91): "I, a chary and infrequent worshipper of the gods, what time I wandered, the votary of a foolish wisdom, am now compelled to spread my sails for the voyage back, and to retrace the course I had abandoned. For though it is the clouds that Jove is wont to cleave with his flashing bolts, this time he drove his thundering steeds and flying car through a sky serene –his steeds and car, whereby the lifeless earth and wandering streams were shaken, Styx, and hated Taenarus' dread seat, and the bourne where Atlas has his stand. Power the god does have. He can interchange the lowest and the highest; the mighty he abases and exalts the lowly. From one man Fortune with shrill whirring of her wings swiftly snatches away the crown; on another she delights to place it". La segunda está tomada de Quinto Horacio Flaco, *Épodos, odas y carmen secular*. Versión de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM, 2007 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum ent Romanorum Mexicana), p. 77: "Cultor parco e infrecuente de los dioses, / en tanto de sapiencia enloqueciente / yerro hoy, mandado a dar me fuerzan / velas hacia atrás y a iterar cursos // dejados; y pues él, Padre del Día, / nubes hendiendo con corusco fuego / mucho, en lo puro guió tonantes / los caballos y el tonante carro // con que tierra no culta y vagos ríos; / con que la Estigia y del odioso Ténaro / hórridas sedes y el fin de Atlas / son golpeados. Vale, en sumo, lo ínfimo // a mudar, y al insigne el dios atenua / que alza al oscuro; un ápice Fortuna / rapaz, con estridor agudo / quitó de aquí: aquí, ponerlo, goza". La primera puede ayudar al lector a entender el significado del texto latino; la segunda, las relaciones sintácticas y la métrica, al menos aproximadamente, del original. Finalmente, me permito compartir también mi propia traducción, que quiere ser fiel al original, pero también al espíritu del español: "Poco habituado a rendir culto a los dioses, mientras vagaba, instruido en loca sabiduría, me he visto obligado ahora a dar vuelta a las velas y a recorrer de nuevo caminos abandonados. Pues Júpiter, que a menudo hiende las nubes con resplandeciente fuego, ha puesto en marcha por un cielo despejado los caballos del trueno y el carro alado, con el que se estremecen la inerte tierra y los errantes ríos, la Estigia, y la horrible sede del odiado Ténaro, y los confines atlánticos. Tiene el poder para trocar lo bajo por lo alto el dios, que pone de manifiesto lo oscuro, y disminuye al insigne. La rapaz Fortuna de acá quita una corona con un chirrido agudo y se alegra de haberla puesto allá". Son numerosas las traducciones que se han hecho de Horacio al inglés y al español, así como a muchas otras lenguas. Recomiendo al lector interesado las siguientes ediciones, que he usado en la redacción del presente artículo, aparte de las dos ya citadas. Menciono en primer lugar las del idioma inglés: Horace, *Odes and Epodes*. Edición, introducción y notas de Clement Lawrence Smith. [S. l.] Ginn and Company, 1903, 404 pp., en latín con notas en inglés; Horace, *Complete Works*. Edición e introducción de Casper Kraemer Jr. [S. l.], Random House, 1936 (The Modern Library), 412 pp. En español anoto aquí: Horacio, *Odas*. Recopilación de Marcelino Menéndez Pelayo. Barcelona, Maucci, 1962, 444 pp.;Horacio, *Odas y épodos*. Versión y estudio preliminar de José Luis Ortiz-Cañavate. México, Ediciones Ateneo, 1965, 152 pp. También usé la siguiente edición francesa: Horace, *Oeuvres*. Traducción, introducción y notas de François Richard. París, Garnier-Flammarion, 1967, 374 pp.

En la oda de Horacio, la voz poética manifiesta la necesidad de rendir culto a los dioses ante la imprevisibilidad de sus actos. Los estudiosos de Horacio asocian la pieza con una conversión religiosa, después de un periodo de acercamiento por parte del autor a la doctrina epicúrea y al pensamiento filosófico de Lucrecio. En este respecto, resulta interesante ver que algunas traducciones incluso han hecho explícita la referencia a Epicuro, ausente en el original. Véase, por ejemplo, la versión de la primera estrofa del poema de José Luis Ortiz Cañavate: "Mientras seguía los preceptos de la filosofía de Epicuro, que estimo se encuentra bastante falta de cordura, olvidaba a los dioses y, negligente, no pensaba yo en ellos".[15] En la edición de la colección Loeb, el poema aparece con el subtítulo "The Poet's Conversion".[16] Es en esta edición que Smith, en su introducción, nos advierte sobre las odas refiriéndose a ésta en particular: "In one of his odes he professes to have been startled out of his 'crazy' creed by the actual occurrence of what the epicureans averred to be a physical impossibility, — a clap of thunder in a clear sky. It is not likely that this experience had the importance in actual fact which it appears to have in its lyrical setting".[17] Para Heaney, esencialmente, "the original is a poem of religious awe [...]. It is the voice of an individual in shock at what can happen in the world".[18]

La expresión central del carácter inesperado del comportamiento divino se encuentra en la segunda estrofa (vv. 5–8) de la oda. Las frases "igni corusco" (v. 6) y "tonantes / egit equos volucremque currum" (vv. 7–8) son paralelas. Ambas representan el relámpago, principal atributo de Júpiter, llamado en la oda "Diespiter".[19] Sin embargo, "nubila" (v. 6), que acompaña sintácticamente a la primera, se opone a "per purum" (v. 7), que depende de la segunda. El adverbio "nunc" da inmediatez a esta última y contrasta con "plerumque", que acompaña a aquélla. El dios, que suele manifestarse en un cielo nublado, lo ha hecho ahora en un cielo claro. Como reacción a ello, la voz poética, "Parcus cultor deorum et infrecuens" (v. 1) debe recapacitar sobre su actitud. Para expresar ello, se sirve de una imagen náutica, "nunc retrorsum / vela dare [...] / cogor" (vv. 3–5).

La tercera y cuarta estrofas (vv. 9–16) dan realce a la segunda al describir por extenso los efectos de los actos de los dioses (Júpiter y Fortuna,

[15] Horacio, *Odas y épodos*, p. 62.
[16] Horace, *Odes and Epodes*, trad. de C. E. Bennet, p. 91.
[17] Horace, *Odes and Epodes*, pp. xiv.
[18] S. Heaney, "Reality and Justice: On Translating Horace Odes 1, 34", p. 53.
[19] Sobre este epíteto, *vid.* Robert O. Ballou, *The Portable World Bible. A Comprehensive Selection from The Eight Great Sacred Scriptures of The World*, p. 18, y Horace, *Odes and Epodes*, ed. de Clemence Lawrence Smith, oda, I, nota al v. 25, p. 5.



básicamente). En la tercera estrofa (vv. 9–12), tales efectos se presentan por medio de la mención de elementos del mundo circundante, hasta cierto punto opuestos entre ellos. La diferencia entre "tellus" y "flumina" en el verso nueve se acentúa a través de los adjetivos que acompañan a cada uno de estos sustantivos ("bruta" y "vaga", respectivamente). Los versos diez y once contrastan los umbrales del inframundo ("Styx et invisi horrida Taenari / sedes") con los confines de la tierra ("Atlanteusque finis"); ambos planos son afectados por el superior, el celeste, en el que reina Júpiter.

El final del verso 12 y la última estrofa presentan dos oraciones más (vv. 12–14; vv. 14–16, respectivamente). El sujeto de la primera es Júpiter ("deus", v. 13); el de la segunda, "Fortuna" (v. 15). En la primera, se presentan nuevas antítesis ("imma summis mutare" v. 12; "insignem attenuat", v. 13; "obscura promens", v. 14) que reflejan los inesperados giros que resultan de los actos divinos. En la última oración, resalta la caracterización de la diosa Fortuna. El adjetivo "rapax", las frases "cum stridore acuto" y el verbo "gaudet" la pintan como una criatura peligrosa, desagradable y cruel.

Por último, es necesario destacar el uso de las voces activa y pasiva a lo largo de la composición horaciana. La pasiva tiene en el poema como sujetos sustantivos expuestos a los actos de lo divino. Hay dos verbos en esta voz en la oda. El primero, "cogor" (v. 5), "soy obligado", tiene como sujeto a la voz poética; el segundo, "concutitur" (v. 12), "es estremecido", aunque en número singular, tiene como sujeto a los sustantivos que designan los elementos y lugares afectados por el "volucrem currum" del verso ocho; son "tellus" (v. 9), "flumina" (v. 9), "Styx" (v. 10), "Taenari sedes" (vv. 10–11), "Atlanteusque finis" (v. 12). En ambos casos, la voz pasiva enfatiza la falta de dominio de estas entidades sobre sí mismas. Llama la atención que el único verbo en voz activa que la voz poética se aplica a sí misma es "erro", que designa un movimiento sin un sentido claro. Los verbos de los que son sujetos Júpiter y Fortuna, en cambio, están claramente asociados con el poder y el control. El dios es sujeto de "dividens" (v. 6), "egit" (v. 8), "Valet […] / mutare" (vv. 12–13), "attenuat" (v. 13) y "promens" (v. 14). En cuanto a la diosa Fortuna, le corresponden los verbos "sustulit" y "gaudet" (ambos en el verso dieciséis); este último caracteriza a la diosa no sólo como una entidad poderosa, sino, como ya habíamos apuntado, también despiadada.

No obstante, a pesar de que el poema concluye con esta imagen, y que se regodea en la descripción de los catastróficos efectos de los actos divinos, la primera oración (vv. 1–3) coloca dicho recuento en el contexto de la experiencia de la voz poética. Esta voz manifiesta una actitud esencialmente pragmática en la relación entre lo humano y lo divino. Para intentar

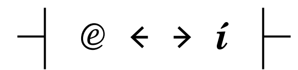
aplacar a los dioses es necesario abandonar la "loca sabiduría" que se ha identificado con el pensamiento de Epicuro, e intentar "granjeárselos", ganárselos, por medio de prácticas adecuadas y suficientes. La composición de Heaney manifiesta una actitud diferente en las relaciones entre lo humano y lo divino. Vale la pena aclarar aquí que no es mi propósito emitir un juicio sobre la traducción con respecto a su apego al original. Me interesan los nuevos significados que diferentes decisiones verbales producen.

Es conveniente empezar por considerar el título. Una observación del poeta irlandés explica su origen en relación con una sección de los versos doce y trece de la oda horaciana. Dice Heaney: "there and then it came to me that the phrase 'Anything can happen' would be a fair twenty-first century translation of the Latin 'valet…deus' ('a / the god is capable'). […] Once I had taken this liberty, I was emboldened to take more and ended up with a version in which the whole first stanza is dropped".[20] Me interesa destacar, en este comentario de Heaney sobre la equivalencia de dos frases, una latina y otra inglesa, que en la segunda se ha omitido la palabra "deus" de la primera. La voz poética de Heaney, en vez de dar su lugar al poder divino como lo hace Horacio en la correspondiente oración, parece afirmar la primacía de una realidad en constante transformación.

Toda la primera oración del poema latino (vv. 1–5) ha sido sustituida por las tres palabras que dan título al texto. La sustitución tiene varios efectos importantes. En primer lugar, ya no hay en el poema ninguna declaración en primera persona de la voz poética con respecto a sí misma. La composición de Heaney ya no es, como su modelo, una expresión práctica e individual de la pertinencia de congraciarse con los dioses, sino un obsesivo recuento de las catástrofes que los actos de éstos pueden causar.

No es éste el único cambio que se introduce con respecto a los primeros versos de la oda latina. El poeta irlandés convierte en pregunta la oración subordinada en la que Horacio presenta el relámpago de Júpiter en medio del cielo nublado ("igni corusco nubila dividens / plerumque", vv. 6–7): "You know how Jupiter / Will mostly wait for clouds to gather head / Before he hurls the lightning?" (vv. 2–4). La pregunta está dirigida a una segunda persona ("You", v. 1), que puede identificarse con un interlocutor ficticio de la voz poética, pero que también invita al lector a sentirse interpelado. La pregunta y el pronombre le dan una sensación de inmediatez y vitalidad a un asunto que podría parecer extraño en la actualidad. Un romano del siglo I a.C. podría haber aceptado como real el escenario que

[20] S. Heaney, "Reality and Justice: On Translating Horace Odes 1, 34", p. 53.



pinta Horacio: Júpiter pasea por los cielos a bordo de su carro tonante. El relámpago le habría podido parecer, en efecto, un acto del dios supremo de su panteón. Para la mayoría de los lectores contemporáneos de Heaney, la imagen puede no ser más que una metáfora, desgastada incluso para muchos de ellos.

El verbo "know" contribuye también a hacer al lector de "Anything Can Happen", a través de la segunda persona, parte de la experiencia descrita, pues una pregunta de este tipo en inglés parece ser una invitación a contestar de forma afirmativa ("Yes, I know the kind of situation you are describing"), incluso si es posible responder de otra manera. Por medio de estos aspectos se nos invita retóricamente a aceptar mejor la situación no sólo de carácter hipotético, sino mítico, que presenta. No obstante, estos aspectos son tan artificiales como el resto del poema en la medida en que, como ya he dicho, la segunda persona de la composición es un interlocutor ficticio, como lo es el acto de habla entre éste y la voz poética.

Otros mecanismos por medio de los cuales se confiere inmediatez a los actos divinos descritos abren la siguiente oración (vv. 3–5), cuyo modelo son los versos siete y ocho de la oda. Me refiero a las palabras "Well, just now" (v. 3). El primero de estos adverbios ("Well") parece cumplir una función fática, que da un aire coloquial a la oración y contribuye a la apariencia de conversación que ya había sido evocada por la pregunta inicial.

Los adverbios "just now", por otra parte, modifican el verbo "galloped" (v. 4), cuyo sujeto es el pronombre "He" del mismo verso, que tiene como antecedente el sustantivo "Jupiter" (v. 1). Este "just now" recuerda la primera estrofa de la oda, en la que aparece el adverbio equivalente latino "nunc" (v. 3) como modificador del verbo "cogor" (v. 5). Como en el caso de dicho adverbio, "just now" sugiere una sincronicidad entre lo dicho y lo descrito, pero de forma más enfática que "nunc", en tanto que la inmediatez del adverbio "now" está intensificada por otro adverbio ("just"). En el caso de la oda, la voz poética se ve obligada a dar vuelta a las velas mientras dice que realiza dicha acción; en el caso del poema de Heaney, "just now" sugiere que el relámpago ha caído en un cielo claro, si no en el mismo momento, en un momento muy próximo a aquél en el que la voz poética enuncia el poema.

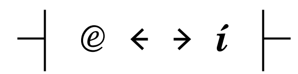
Evidentemente, aunque estos adverbios doten de dramatismo a ambas composiciones, en el sentido literal de la palabra, también apuntan a su propia artificialidad literaria o lírica, al igual que la pregunta con la que abre el poema. La sincronía es ficticia. Los diferentes recursos que dan inmediatez al poema de Heaney apuntan ellos mismos a su propia artificialidad. Aunque el texto puede tener un vínculo con un hecho real, o

los recursos de éste pueden aspirar a dotar de inmediatez a lo referido, el objeto estético se sitúa en un plano que le es propio.

Las oraciones restantes que ocupan la segunda y la tercera estrofas (vv. 5–12) están dedicadas a la descripción de los efectos de los actos divinos y coinciden hasta cierto punto con las estrofas tercera y cuarta (vv. 9–16) de la oda horaciana. Varias de las diferencias entre ambos textos son importantes y merecen mencionarse. La frase "the tallest towers / Be overturned" traduce básicamente "ima summis mutare", en los versos doce y trece del poema horaciano. "Summis" es el ablativo plural neutro del adjetivo "summus, summa, summum",[21] que, de acuerdo con Smith, Horacio usa "abstractly, comprehending both persons and things".[22] Heaney usa dicho adjetivo abstracto y general para referirse a un tipo de construcción concreta y hacer así la alusión más explícita dentro de su texto al ataque al World Trade Center de Nueva York. Sobre estos versos, que, como ya vimos páginas atrás, inspiraron el título del poema, escribió también el irlandés, "there was an eerie correspondence between [the] words 'valet ima summis mutare...deus' (the god has power to change the highest things to/ for the lowest) and the dreamy, deadly images of the Twin Towers of the World Trade Centre being struck and then crumbling out of sight".[23]

Vale la pena dedicar también unas palabras a otro pasaje en el que se ha visto una referencia explícita a los hechos de septiembre de 2001 en Nueva York. Se trata de la primera parte del verso diez, que reza "Those overlooked regarded". Como ya vimos al hablar de la recepción del poema, el mismo Heaney, de acuerdo con Russell, hizo explícita la relación entre palabras y evento histórico al equiparar a los "overlooked" con los afganos e iraquíes asolados por los bombardeos de la "international air campaign ostensibly undertaken to liberate Iraq's populace from the murderous Saddam Hussein"[24] y a los afganos de Osama Bin Laden. No obstante, la alusión al evento histórico no me parece tan explícita como la de la frase "tallest towers/ [...] overturned" (vv. 8–9); en primer lugar, porque en esta última cada uno de los elementos dirige su atención al otro por medio de la aliteración en "t"; en segundo, porque "Those overlooked regarded" es prácticamente una traducción literal de "obscura promens" (Horacio, v. 14) en su tono general y abstracto. Aunque los versos han recibido atención

[21] Agustín Blánquez, *Diccionario manual latino-español, español-latino*, *s. v.*
[22] Horace, *Odes and Epodes*, pp. 90.
[23] Seamus Heaney, "Reality and Justice: On Translating Horace Odes 1, 34", en *Irish Pages*, pp. 52.
[24] R. R. Russell, *op. cit.*, p. 191.



por parte de la crítica, casi siempre han sido conectados con las declaraciones de Heaney en relación con la nación árabe.[25]

Por otro lado, la referencia en Horacio a las puertas del submundo, expresada en la frase “invisi horrida Taenari / sedes” (vv. 10–11) se convierte en “the clogged underneath” (v. 5) en el texto del irlandés. De acuerdo con Smith, “Taenari” es “the southern point of the Peloponnesus (Cape Matapan), where, under a temple of Poseidon, tradition placed one of the lower entrances of the lower world [...]; here used, like *Avernus,* for the lower world itself”.[26] Con esta transformación, se evita la que es acaso la referencia más oscura del original latino, pero también se introduce un tono de patetismo por medio de la palabra “clogged”, que, entendida de un modo metafórico, puede sugerir al lector una imagen de hacinamiento humano que continúa más allá de la vida y, en combinación con los pasajes comentados en los dos párrafos anteriores, puede evocar a las víctimas de los ataques, a las de las secuelas de éstos y, acaso también, a las víctimas de sus causas.

Conviene examinar también la caracterización de la diosa Fortuna en el texto del premio Nobel. Ya me he referido a la naturaleza repelente de este personaje del poema de Horacio. Las características presentadas en la oda son, me parece, desarrolladas en el texto en inglés en la misma dirección. Considérense los versos diez a doce, que adaptan los versos catorce a dieciséis del poema latino: “Stropped-beak Fortune / Swoops, making the air gasp, tearing the crest off one, / Setting it down bleeding on the next”. El pasaje muestra claramente a Fortuna bajo la apariencia de un ave de presa. Ello se logra no sólo por medio de la mención de un atributo físico (“Stropped beak”, v. 10), sino también por medio del verbo “swoop” (v. 11), que se aplica en inglés precisamente al modo de ataque aéreo de este tipo de pájaro. Las cláusulas de participio presente regidas por “tearing” (v. 11) y “setting” (v. 12) desarrollan aún más esta caracterización. El objeto directo de dichos verbos es “crest” (en el segundo caso, a través del pronombre “it”). Esta palabra es la elegida por Heaney para traducir “apicem”, acusativo singular del sustantivo “apex”, que puede significar no sólo “cresta” sino, más comúnmente, “corona”.[27] Al elegir “crest”, palabra

[25] Véanse, al respecto, aparte de R. R. Russell, *op. cit.,* 246, y de E. Kennedy-Andrews, *op. cit.,* 191, también J. Piavanini, *op. cit.*, 181–184.

[26] Horace, *op. cit*, p. 90.

[27] Aparte de Blánquez, *op. cit.*, se usaron también en la elaboración de este artículo estos otros dos diccionarios de la lengua latina: Plácido Múgica, *Diccionario manual latino-español y español latino.* Madrid, FAX, 1953, 638 pp., y C. D. N. Costa y Mary Herberg, eds., *Langenscheidt's Universal Latin Dictionary. Latin-English, English-Latin.* S. l., Langenscheidt, 1966, 454 pp.

asociada con varios tipos de aves, entre ellas, las de gallinero, el poeta completa la caracterización de la diosa. “Bleeding” (v. 12) escarnece dicha caracterización aún más.

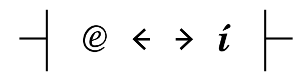
Justo es decir que esta traducción de “apicem” debe haberle sido sugerida a Heaney por la que de la oda hicieron James Lonsdale y Samuel Lee. Dice dicha traducción, que el mismo Heaney cita, en lo relativo a este pasaje: “Fortune the spoiler bears away the crest, ‘tis her joy to place it on another”.[28] Dice el poeta que Fortuna “becomes an image for the impulse to attack or retaliate”,[29] pero “the impulse to [...] retaliate” no es claro sin el comentario del propio autor. No parece haber nada vengativo en las palabras de su propio poema, sino simplemente un impulso por parte de la diosa de lastimar (“tearing the crest off one”, v. 11) y ridiculizar (“Setting it down bleeding on the next”, v. 12), que se puede relacionar con la última palabra de la oda, el verbo “gaudet”. Dice Piavanini que, en “Horace and the Thunder”, Heaney escribió originalmente “tearing off / crests for sport, letting them drop wherever”.[30]

A pesar de que la oración referente a la Fortuna cierra el poema de Horacio, la composición de Heaney expande en una estrofa adicional el catastrófico escenario pintado. En esta estrofa final, algunas palabras parecen tener su origen en el poema latino, pero se encuentran insertas en un nuevo contexto. Menciono a continuación un par de ejemplos.

En primer lugar, considérense las oraciones “Ground gives” (v. 13) y “Telluric ash and fire-spores boil away” (v. 16). Las palabras “Telluric” y “ground” recuerdan la frase “bruta tellus” que contrasta en el verso nueve de la oda con “vaga flumina”. Aunque Heaney nos habla en el verso siete de “winding streams”, no hace mención de la tierra, como si la reservara para la última estrofa de su composición. En ella, “ground” complementa “The heaven’s weight” (v. 13). El adjetivo “Telluric”, por su parte, aparece inserto en una oración que evoca más el infierno cristiano que el clásico, por medio de los sustantivos “ash” y “fire-spores”.

También es oportuno mencionar aquí la referencia al dios “Atlas”, que evoca no sólo el verso siete de la composición en inglés (“The Atlantic shore itself”), sino también la frase “Atlanteus [...] finis” en el verso once de la oda. En esos casos, la imagen representa los confines del mundo; en la mención del dios en la última estrofa de “Anything Can Happen”, se

[28] S. Heaney, “Reality and Justice: On Translating Horace Odes 1, 34”, p. 52.
[29] *Ibid.*, p. 53.
[30] J. Piavanini*, op. cit.,* p. 180.



representa con el auxilio de ella la bóveda celeste, "The heaven's weight" (v. 13). El mismo Heaney reconoció estos vínculos en *Irish Pages*:

> The image of the shaken earth called up for the image of the lifted roof, and since Atlas was already present in the poem, ('Atlanteus finis', translated by my Victorian editor as 'confines of Atlas' alludes to the edge of the Africa where he stands holding up the sky) the next move was suddenly there, asking to be made.[31]

Cabe preguntarse si esta imagen final de Atlas no abre la puerta para una interpretación más esperanzadora del final del poema. Juan Ráez Padilla señala que ambos personajes simbólicos son frecuentes en la poesía de Heaney. De Atlas nos dice que asociamos a su nombre "el peligro y la pesadumbre de la sobrecarga terrena, la negativa limitación del inmovilismo resultante".[32] Habría que considerar, en ese contexto, si el ascenso de la cúpula celeste puede implicar, al menos de forma temporal dentro del poema, como dice también Ráez Padilla, "la anulación de la carga, superando [*sic*] así el complejo de Atlas".[33]

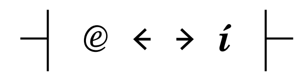
Llama la atención, además, que esta representación sublime de la bóveda del cielo que se levanta se resuelva en un símil de carácter cotidiano en la mención a la tapa de una tetera ("kettle-lid", v. 14). Esta imagen, por otro lado, también puede considerarse asociada al verbo "boil away" (v. 16), con el que cierra todo el poema. A pesar del tono apocalíptico del texto, éste parece matizar la visión infernal del último verso con una mención al proceso de evaporación, que, a su vez, puede asociarse con un utensilio de cocina mencionado dos versos atrás. Conviene ver la lección original de "Horace and the Thunder". De acuerdo con Piavanini, el último verso originalmente decía "Smoke furl and boiling ashes darken day".[34] "Darken day" ofrece una imagen de oscuridad; "boil away", de disolución. La combinación de opuestos ordinarios y cataclísmicos al final de la versión definitiva del poema puede invitar a expandir sutilmente el sentido que se le ha dado al pronombre "anything" en el título y el resto del texto. No sólo la catástrofe sino también lo cotidiano cabe en ese "anything".

[31] S. Heaney, "Reality and Justice: On Translating Horace Odes 1, 34", p. 53.
[32] Juan Ráez Padilla, "Complejos simbólicos de Anteo y Atlas en la poesía de Seamus Heaney", en *Odisea*, p. 150.
[33] *Ibid.,* p. 158.
[34] J. Piavanini, *op. cit*., p. 181.

Dice Bernard O'Donoghue que, "all genres […] turn tragic in [Heaney's] hands, largely as a consequence of the public circumstances of his lifetime".[35] Los párrafos anteriores sugieren una posibilidad de lectura diferente en relación con "Anything Can Happen". Como ya apuntamos, la oda del poeta latino sitúa el desastre en el contexto de la oportunidad de rendir culto a los dioses para, acaso, aplacarlos. El poema del irlandés elimina tal alternativa al prescindir de los primeros versos de la oda y parece sugerir, en su estrofa final, que las llamas del infierno son tan comunes como el agua que se evapora en una tetera. Sin embargo, al omitir la posibilidad de evitar la ruina por medio del culto a los dioses, el irlandés nos invita a confrontar otra alternativa, la de pensar que vivimos en un mundo donde nuestro control sobre el devenir es enormemente limitado, y donde puede ocurrir cualquier cosa. Es imposible saber cuándo caerá un relámpago en un cielo claro. Ello no nos condena a la inmovilidad, sino a la libertad de nuestra soledad; el poema nos ofrece la oportunidad de estar conscientes de que a veces el rayo caerá, y no siempre habrá mucho que se pueda hacer.

Ante un evento histórico que, como todos los de su tipo, hizo pensar en la necesidad de acciones rápidas, ecuménicas (globales, se diría hoy) y de largo alcance en un aquí y un ahora específicos, el poema de Heaney contiene elementos que lo dotan de una fuerza centrífuga, y que nos invitan a tomar distancia de lo inmediato y de lo urgente, sin dejar de reconocer la magnitud de la calamidad. La conjunción de lo apocalíptico y lo convencional a la que me he referido en párrafos anteriores puede servir a tal fin. Consideremos brevemente otros elementos del poema que apuntan en direcciones similares. La composición de Heaney dota a los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 2001 de carácter mítico, por un lado. Pero el carácter mitológico de buena parte del texto le quita una referencialidad explícita, a pesar del final del verso y del principio del verso nueve ("the tallest towers / Be overturned"). Por otro, aunque, como ya hemos visto, algunos elementos verbales, tales como la pregunta incluida en la primera estrofa y los adverbios de tiempo, brindan apariencia de inmediatez a la composición, es posible decir que estos mismos aspectos nos alejan del evento, en tanto que nos hacen conscientes del carácter artificial del texto. La composición es realmente aplicable a cualquier desastre. Russell ha dicho que "the simplicity of utterance and the spare diction emphasize the poem's truth-telling impulse to register what happened that September morning",[36] y Tobias Hill declara

[35] Bernard O'Donoghue, "Heaney's Classics and the Bucolic", en *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, p. 106.
[36] R. R. Russell, *op. cit.,* p. 191.



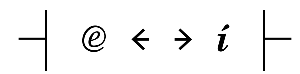
que “In ‘Anything Can Happen’ the human geography of the central conflict in *District and Circle* becomes clear”.[37] No es fácil, dada la naturaleza del poema, estar de acuerdo con sus declaraciones. Pero la distancia con respecto al hecho histórico en el poema no es una forma de desentenderse del hecho, sino de tomar una perspectiva diferente, de verlo como un episodio más, ciertamente trágico, como muchos otros, pasados y futuros, de la historia humana.

Es también digna de mencionarse en este respecto la relación expresa que la composición de Heaney sostiene con el poema de Horacio por medio del epígrafe. Este recurso paratextual nos señala un posible camino de análisis, no el vínculo con un evento histórico. Leer los poemas de Horacio y Heaney conjuntamente implica establecer una distancia con respecto al evento que da pie al poema del irlandés, y nos da la posibilidad de practicar un ejercicio analítico, que, como el acto poético, participa del devenir, pero que también, de algún modo, crea su propia esfera. No obstante, esa distancia que da la lectura es sólo un momento más en un inevitable regreso a nuestra condición de seres inscritos en el tiempo. El regreso a tal condición, finalmente, acaso se dé, aunque sólo sea en un grado mínimo, con un poco más de sabiduría para actuar, planear y medir las posibles consecuencias de nuestros actos ante la inevitable incertidumbre del devenir.

Por último, otra ventaja tiene la exploración de estos textos o de otros en tiempos de desastres. Ante el mal inesperado e inevitable, la compañía de otros parece ser indispensable. El acto de leer es, desde este punto de vista, un acto de acompañamiento diacrónico, que puede ser casi tan importante como la compañía física y sincrónica ante la amenaza de la catástrofe cercana. No importa únicamente estar de acuerdo en este diálogo a través de eras. El debate es esencial. Los desacuerdos en lo que toca a las lecturas del poema y a las opiniones del autor sobre él son parte de ese debate. De esta manera, el poema de Heaney apunta no sólo a un evento, sino a la propia naturaleza potencialmente reflexiva y empática de la composición poética y de las otras composiciones que lo constituyen, poéticas y críticas.

Cierro con un comentario de dos breves pasajes del *Ulysses* de James Joyce que me parecen pertinentes aquí. En “Nestor”, Stephen Daedalus, en conversación con el señor Deasy, declara: “History [...] is a nightmare from which I am trying to awake”.[38] Deasy contesta que “All history moves towards the manifestation of God”.[39] Me parece que Heaney en

[37] Tobias Hill, “Arms Around the World”, en *The Guardian* [en línea].
[38] James Joyce, *Ulysses*, p. 42.
[39] *Idem.*



"Anything Can Happen" trata de trascender la posible ingerencia divina en el transcurrir de eventos a los que llamamos historia. Como Stephen, trata de ver más allá del devenir en el que estamos insertos. Aquí traigo a colación el segundo pasaje de la novela que me parece útil para cerrar estas páginas. En "Proteus", Stephen recuerda sus "epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world [...] Someone was to read them there after a thousand years, a mahamanvantara".[40] La lectura del poema de Heaney es, tal vez a pesar del texto mismo, dado el origen litúrgico de la palabra "epifanía", la revelación, siempre difícilmente aceptada, de la incertidumbre de la vida. Pero también es uno de los diversos rescates de otro texto epifánico, una oda de hace más de dos mil años. Ambos textos nos hacen compañía y, acaso, nos permiten volvernos un poco más sabios, sin dejar por ello de ser empáticos con las tragedias que nos rodean, y que nos tocan.

[40] *Ibid.,* p. 50.

Bibliografía



BALLOU, Robert O., ed., *The Portable World Bible. A Comprehensive Selection from The Eight Great Sacred Scriptures of The World.* Nueva York, The Viking Press. xviii +605 pp.

BLÁNQUEZ, Agustín, *Diccionario manual latino-español, español-latino*. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1965. 720 pp.

COSTA, C. D. N. y Mary Herberg, eds., *Langenscheidt's Universal Latin Dictionary. Latin-English, English-Latin.* S. l., Langenscheidt, 1966. 454 pp.

JOYCE, James, *Ulysses*. Introducción y notas de Declan Kiberd. Penguin Books, Harmondsworth, Penguin Books, 1992. xc +1196 pp.

HART, Henry, "Seamus Heaney: Circling Back", en *The Sewanee Review,* vol. 114, núm. 3, verano, 2006, pp. 456–462.

HEANEY, Seamus, "Alphabets", en *Opened Ground. Selected Poems, 1966–1996.* Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1998.

———, "Anything Can Happen", en *District and Circle*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2013 (Edición Kindle)

———, "Reality and Justice: On Translating Horace Odes 1, 34", en *Irish Pages*, vol.1, núm. 34, 2003, pp. 50–53.

HILL, Tobias, "Arms Around the World", en *The Guardian* [en línea]. 2 de abril de 2006, <www.theguardian.com/books/2006/apr/02/poetry.seamusheaney>.

HORACE, *Complete Works*. Edición e introducción de Casper Kraemer Jr. [S. l.], Random House, 1936. (The Modern Library). XX + 412 pp.

———, *Odes and Epodes*. Traducción de C. E. Bennet. [S. l.], Harvard University Press, 1968 XXII + 438 pp.

———, *Odes and Epodes*. Edición, introducción y notas de Clement Lawrence Smith. [S. l.], Ginn and Company, 1903, LXXXVIII +710 pp.

———, *Oeuvres*. Traducción, introducción y notas de François Richard. París, Garnier-Flammarion, 1967. 374 pp.

HORACIO Flaco, Quinto, *Épodos, odas y carmen secular*. Versión de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM, 2007. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum ent Romanorum Mexicana). XCVIII + 220 pp.

———, *Odas*. Recopilación de Marcelino Menéndez Pelayo. Barcelona, Maucci, 1962. 444 pp.

———, *Odas y épodos*. Versión y estudio preliminar de José Luis Ortiz-Cañavate. México, Ediciones Ateneo, 1965. 152 pp.

KENNEDY-Andrews, Elmer, "The Reluctant Transatlanticist: 'Like a Weeping Willow Inclined to Appetites of Gravity'", en Eugene O'Brien, ed., *"The Soul Exceeds Its Circumstances". The Later Poetry of Seamus Heaney*. Indiana, University of Notre Dame Press, 2016, pp. 177–198.

MÚGICA, Plácido, *Diccionario manual latino-español y español latino*. Madrid, FAX, 1953. 152 pp.

O'DONOGHUE, Bernard, "Heaney's Classics and the Bucolic", en Bernard O'Donoghue, ed., *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 106–121.

———, "Introduction", en Bernard O'Donoghue, ed., *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 1–18.

O'DRISCOLL, Dennis, "Heaney in Public", en Bernard O'Donoghue, *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 56–72.

PIAVANINI, Joanne, "9/11 and Transnational Memory: Seamus Heaney's "Anything Can Happen", en *Australian Humanities Review*, núm. 59, 2016, pp. 174–189.

RÁEZ Padilla, Juan, "Complejos simbólicos de Anteo y Atlas en la poesía de Seamus Heaney", en *Odisea*, núm. 8, 2007, pp. 149–160.

RAMAZANI, Jahan, "Seamus Heaney's Globe", en *The Irish Review (Cork)*, núm. 49/50, 2014/2015, pp. 38–53.

RUSSELL, Richard Rankin, "Return: *District and Circle*, *Human Chain*, and Late Uncollected Poetry", en Richard Rankin Russell, *Seamus Heaney. An Introduction*. Edimburgo, Edinburgh University press, 2016, pp. 190–232.

Lo sobrenatural y su simbología en W. B. Yeats, Paula Meehan y Van Morrison

@

Nadia López-Peláez Akalay y Beatriz Valverde
Universidad de Granada y Universidad de Jaén/Georgetown University

as I lay my own demented head […] to hear
as Yeats himself was wont to do when Young
the eternal heartbeat of the mother.

'A Change of Life' en *Painting Rain,* Paula Meehan

Cuando William Butler Yeats se adentra en el conocimiento de la vida posterior, el ocultismo, y lo sobrenatural, crea una tendencia en la manera de entender el misterio de aquello que se percibe como intangible, indefinible y desconocido en autores posteriores.[1] En esta sección trataremos de examinar las temáticas principales que trata Yeats en su libro *A Vision* (1925) y cómo estas cuestiones se manifiestan en forma de nociones en un *corpus* seleccionado dentro de la poesía de Paula Meehan y Van Morrison. Comenzaremos, pues, centrándonos en una de las ideas que resultan más destacadas dentro de *A Vision*: la simbología relacionada en torno a la idea de la Rueda de la Fortuna, gestada por primera vez

[1] William O'Donnell, *Yeats as Adept and Artist,* pp. 55–60.

durante la época del medievo. [2] Yeats comienza refiriéndose a "la Gran Rueda" en *A Vision* para explicar la marcha del astro Sol a lo largo del ciclo zodiacal.[3] Tras ilustrar algunas características de estos signos astrológicos que Yeats percibe como fundamentales en cuanto al comportamiento del ser humano y su interacción con el medio, la voz poética procede a centrarse en cómo esta noción de la Rueda, inicialmente compendiada en los movimientos solares con respecto de la Tierra, termina por definir la totalidad de la existencia del Hombre y su experiencia subjetiva y terrestre. [4] Ciertamente, este entendimiento de la astrología como primera manifestación de la simbología de la *Rota Fortunae* resulta ecofeminista en su razonamiento, ya que en lugar de adaptar las características del ser humano y las circunstancias terrestres a los cambios y movimientos de carácter astronómico —es decir, adaptar lo femenino (Tierra, *Gaia*) a lo masculino (Cielo, *Ouranos*), como todavía se continúa examinando el conocimiento astrológico en la cultura Hindú—[5] es el conjunto de cuerpos astronómicos el que se adapta a las rotaciones de la Tierra, haciéndolos dependientes de ésta e intentando alcanzar un conocimiento trascendental sobre aquello que ocurre en el plano físico, formando así, su punto de partida indiscutible. En otras palabras, se da mayor envergadura a la materia física (femenina)[6] como fundamento principal de lo metafísico, en lugar de buscar manifestaciones físicas a partir de los descubrimientos astronómicos (polaridad masculina). Así entenderemos que todas las nociones relacionadas con el ocultismo y el misticismo que Yeats introduce primero en la cultura irlandesa y posteriormente en la literatura global parten de una concepción de la materia y la existencia esencialmente (eco)feminista. Como examinaremos más adelante, para Yeats todo aquello que adquiere una representación física y material pertenece a la polaridad femenina que se convierte en componente principal —junto con la polaridad masculina (representada en el alma humana y en el Dios celestial)— de toda existencia humana. [7]

Esta interpretación yeatsiana de la Rueda es recogida por Meehan en algunos poemas de *Painting Rain*. La primera presentación de la naturaleza cíclica de todo aquello que nos rodea se puede encontrar en "Death of a Field", donde escribe:

[2] *Ibid.*, p. 43.
[3] William Butler Yeats, *A Vision*, p. 5.
[4] *Ibid.*, pp. 88–90.
[5] David Frawler, *Astrology for the Seers*, pp. 21–43.
[6] Carl Gustav Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, pp. 81–85.
[7] W. B. Yeats, *A Vision*, pp. 106–120.

The end of dandelion is the start of Flash
The end of dock is the start of Pledge
The end of teazel is the start of Ariel
The end of primrose is the start of Brillo
The end of thistle is the start of Bounce[8]

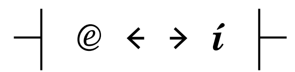
En estos versos, además del mensaje explícito relativo a la muerte de la tierra para dar lugar al nacimiento de edificaciones humanas, Meehan señala de forma implícita un proceso de cambio constante; de esta manera, un final se convierte en gestación. En este caso, la destrucción de la naturaleza da lugar al artificio de nuevas construcciones, pero lo que continúa en el poema alude a la idea Romántica de la degradación de las creaciones humanas, temporales e imperfectas, mientras que la naturaleza renace y destruye, como así fue destruida. Contra esta venganza de lo Verde (*the Green*, [9] como forma de referirnos a la naturaleza), la raza humana luchará construyendo sobre los cimientos en ruinas. Meehan se impregna de las nociones de Yeats sobre la propiedad cíclica de todo lo experimentable; podríamos también argumentar que ambos poetas entienden la Rueda como una interrelación entre la destrucción y la creación. Así, los procesos de muerte y génesis se igualan en cierta manera y se perciben como equivalentes y dependientes el uno del otro. Estas sucesiones, que forman la base de lo natural, quedan interiorizadas dentro de los seres humanos, quienes las llevan a cabo subconscientemente, reconociendo que sin ellas no existiría el progreso. En "Ashes", Meehan hace hincapié en la necesidad subconsciente de los estragos del tiempo y de la naturaleza, del carácter radical e irracional del cambio, como única forma de conseguir el progreso: una forma de gloria, un intento de evolución para alcanzar una utópica perfección, el cual se fundamenta en la aceptación consciente de la imperfección —otro concepto de Yeats en *A Vision* que también integra Meehan en sus poemas—: "The tide comes in; the tide goes out again / washing the beach clear of what the storm / dumped. Where there were rocks, today there is sand; / where sand yesterday, now uncovered rocks".[10] Las olas, en Meehan, parecen convertirse en la representación más clara y natural de los ciclos que acomete la *Rota*, y nos da indicios para comprender el

[8] Paula Meehan, *Painting Rain*, s/p.
[9] Jefferson Holdridge, *The Wolf Tree*, p. 161.
[10] W. B. Yeats, "Ashes", en *A Vision*, p. 89

enigma en el corazón de estas vueltas (*gyres*[11] en Yeats). De hecho, las vueltas de Yeats se basan en la comprensión de que la imperfección en la imprevisibilidad de la naturaleza es la única forma de perfección que el ser humano puede llegar a alcanzar.[12] Esta forma de pensamiento, que se ve representada en la presencia y ausencia de las rocas o la arena, es en su fundamento mística, dado que parte de la comprensión de los movimientos de esta Rueda son vislumbrados en todo lo que se manifiesta de forma física, abarcando todos los conceptos surgentes de lo místico. La Rueda, tanto en Yeats como en Meehan, se convierte en el punto más significativo donde convergen lo natural y lo sobrenatural. Meehan también expone las fases de la luna como forma de aludir a la muerte —y a la desaparición de lenguas— en "She didn't know she was dying but her poems did".[13] En este poema Meehan quiere centrarse especialmente en la decadencia, en la ruina y la destrucción del ser humano; para esto sigue basándose en ciclos, y en fines que dan lugar a nuevos principios. Y es que para ella las fases de la luna, que también cautivan a Yeats, forman parte de otro movimiento cíclico; asimismo, las lenguas en su evolución no desaparecen, sino que confluyen en nuevas. El espíritu de lo que el ser humano percibe —parece implicarse en este corpus de Meehan y Yeats— permanece y cambia, lo cual indica que la destrucción como tal resulta inexistente y tendría que entenderse únicamente en relación con su poder transformador.

Todas estas nociones aparecen también en la poesía de Morrison, otra de las influencias en la obra de Meehan, según ella misma admite.[14] En "Astral Weeks" (de su álbum homónimo) Morrison afirma: "If I ventured in the slipstream / Between the viaducts of your dream / Where immobile steel rims crack / And the ditch in the back roads stop".[15] La voz poética concibe encontrarse en el núcleo de la transformación, en el centro convergente, en el "lugar que divide lugares" (*the in-betweens*):[16] de nuevo, en un final que engendra principios. Este sitio aparece definido como un punto fijo dentro de los *gyres* incesantes de la Rueda. Más adelante, Morrison continúa: "In silence easy / To be born again". Su voz poética parece centrarse en ese proceso trascendental de renovación, de muerte y resurrección, como resultado del silencio que se engendra en el descanso, que es en esencia otra forma de entender la muerte. Morrison entiende esta

[11] Dlnya Mohammad y Mariwan Hasan, *Occultism in Yeats's "The Second Coming"*, p. 145.
[12] Yue Zhaol y Lihui Liul, *On the Idealized Landscape in Early Yeats*, p. 94.
[13] Pilar Villar Argáiz, "Telling the truth about time", pp. 1–2
[14] Alexander González, *Irish Women Writers*, p. 211.
[15] Van Morrison, *Lit up Inside*, s. p.
[16] Natalie Crohn Schmitt, *Dramatic Multitude and Mystical Experience*, pp. 151–152.



resurrección como el punto de partida básico para los cambios que conllevan la evolución, desde una perspectiva mística. Previamente en 'Astral Weeks', su yo poético alude directamente al funcionamiento de esta Rueda simbólica: "From the far side of the ocean / If I put the wheels in motion / And I stand with my arms behind me / And I'm pushin' on the door". Para progresar en su capacidad de ser humano, su yo se deja llevar, rindiéndose a los movimientos rotatorios de la fortuna. Parece comprender que el cambio no puede manifestarse mediante la actividad, dado que ésta siempre es accionaria. Sólo la pasividad puede dar lugar al progreso, considerado un proceso fructuoso, que tiene como objeto final el ascenso hacia un tipo de gloria personal. La voz poética transita de la pasividad y el rendimiento a un movimiento subjetivo-activo, al empujar una puerta. Con esto retornamos a las nociones que ilustra Yeats de los extremos, que dependen de la versión subjetiva u objetiva donde coincide alma con espíritu. Yeats aclara que las experiencias subjetivas del alma tienen que ver con la introspección y que las objetivas son las relativas al contacto del alma con el mundo exterior —es decir, la realización del propósito del alma y su conexión con el espíritu—.[17] En esta diferenciación consideraríamos el alma como perteneciente a la polaridad masculina,[18] por no poder ser experimentada por ninguno de los sentidos y por simplemente existir, y el espíritu como feminidad[19] que conecta el alma y el propósito de los humanos a sus cuerpos y al exterior físico y sensorial que los rodea.

Para Yeats, la máxima expresión de lo sobrenatural[20] parece encontrarse en estos movimientos de la *Rota Fortunae*, que no sólo adquieren la función principal en los motores de nuestro universo, sino que también son capaces de situar las almas entre los extremos polares masculino y femenino, para conseguir este progreso y esta gloria tan utópicos. Morrison insinúa este movimiento del alma entre extremos, que simula los vaivenes de la Rueda y los flujos del recorrido lunar. En la icónica "Into the Mystic" (canción que cierra *Moondance*) la voz poética ansía revolver el alma de su amada: "And I wanna rock your gypsy soul/ […] / And together we will float / Into the mystic". Morrison parece intuir, así, que ésta podría ser la sola manera de liberarse y flotar, para atrapar la sensación de culminación dentro de los cuerpos, que a su vez se purifican cuando los amantes desatan sus almas y trascienden al más allá. Su yo poético da a entender aquí

[17] W. B. Yeats, *A Vision*, p. 176.
[18] C. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, p. 8.
[19] C. Jung, *Four Archetypes*, pp. 20–22.
[20] Matthew Gibson and Neil Mann (eds.), *Yeats, Philosophy and the Occult*, p. 197.

que sólo mediante la liberación de su alma a las oscilaciones cíclicas de la *Rota* éste adquirirá total consciencia del misticismo,[21] entendido como la cima del éxtasis. Conocer los mecanismos místicos que impulsan la Rueda, y experimentarla a través del alma y los sentidos del cuerpo humano, es un asunto que aparece en los poemas de Yeats y Morrison, y también en las elegías de Meehan en *Painting Rain*, donde adquieren envergadura las almas y los espíritus de sus antepasados:[22] "Rest here weary pilgrim; / sit and take a breath" ("Her Void"). Estos autores conciben la Rueda como el único procedimiento que permite al ser humano culminar en el pináculo de su presencia en la Tierra e inferir la verdad de la esencia de su ser, para así contribuir al progreso de la vida.

La percepción de lo natural y su significado en Yeats, Meehan y Morrison

La contemplación de la naturaleza sirve a Yeats como fundamento de su ideología en cuanto a lo sobrenatural que impregna su obra de forma completa.[23] Nos centraremos, principalmente, en las descripciones derivadas de sus observaciones del medio para dirigirnos a una interpretación lo más cercana posible a la relación de Yeats con el más allá y lo que él entiende como magia. En este fragmento de *A Vision*, el narrador medita sobre el paso del tiempo y lo entrelaza con algunas enseñanzas de Platón sobre la perfección numérica: "My instructors offer for a symbol the lesser unities that combine into a work of art and leave no remainder, but we may substitute if we will the lesser movements which combine into the circle that in Hegel's Logic unites not summer solstice to summer solstice but absolute to absolute".[24] Yeats se centra en buscar un "absoluto" que sobrevuele lo que el Hombre pueda hallar en su medio. Explícitamente en este fragmento, el narrador es capaz de destapar símbolos, como si fueran acertijos que utilizara la naturaleza para probarnos. Muestra, además, una capacidad de entendimiento que busca exceder lo simple, para convertirse, aparentemente, en algo más complejo; es lo que podemos observar en su equiparación de la compleción del año terminado en un solsticio de verano, con una cifra capaz de representar lo absoluto, que en cierta manera insinúa lo

[21] Nigel Hunter, *The Poet in Van Morrison*, p. 199.
[22] Luz Mar González Arias y Paula Meehan, "Playing with the Ghosts of Words", pp. 201–203.
[23] Azra Ghandeharion y Maryam Sadat Mousavi Takieh, *Yeats' Redefinition of Poetic Self in Nature Symbolism*, pp. 25–27.
[24] W. B. Yeats, *A Vision*, p. 248–9.

Universal. En el siguiente pasaje vuelve a mencionar los solsticios —algo que tiene lugar naturalmente— y busca con esto explorar el misterio que para él supone la Creación, trayendo también los astros y el recorrido zodiacal del Sol:

> A doctrine which showed all things returning to the seed of Fire at the midsummer of the Great Year may have sounded the more natural to a Greek because Athenian years began at midsummer. But from somewhere in Asia Minor, Persia perhaps, spread a doctrine which transferred attention from Cancer and Capricorn to Aries, from the extremes where the world was destroyed to the midway point where it was restored, where Love began to prevail over Discord, Day over Night. The destroying flood rose in Capricorn but lasted through the two succeeding signs, only disappearing when the World-restorer appeared; the creation itself had been but a restoration.[25]

Yeats expone lo que puede observar de forma física y real, pero también lo estudia a partir de lo que otros autores pudieran haber observado, y lo relaciona con la Rueda como símbolo, aclarando su concepto de que ésta sirve como modelo esencial en el que se basa el mundo. A su vez, la Rueda se descubre mediante la contemplación entregada y la reflexión acerca de lo que podría suponerse como la sustancia inherente común a todo: el esqueleto de la Tierra, del alma y de los seres humanos.[26] Dentro de su estudio del ocultismo, Yeats considera fundamental no sólo la comprensión de los solsticios, de los cambios que introducen las estaciones, y de los movimientos del Sol a lo largo del cielo y del tiempo, sino también las fases del otro luminario, la Luna, a lo que dedica una de las partes que componen *A Vision*.[27] Estas fases de la Luna son, en *A Vision*, representantes de las migraciones del alma y de las etapas por las que pasa: "Phase 1 not being human can better be described after Phase 28. None of those phases where the tinctures open into the Whole".[28] Aquí se entiende que esa primera fase no es "humana" dado que se considera asociada, únicamente, al alma en estado puro y antes de penetrar el cuerpo. Para Yeats, *the Whole*, que equipara a la carta del Tarot *the World*, noción que parece epitomizar (simbolizar) el ideal de gloria, y que también encontramos en poemas de Meehan y Morrison.

[25] *Ibid.*, p. 249.
[26] James Flannery, *The Mystical Songs of William Butler Yeats*, pp. 35–37.
[27] W. B. Yeats, *A Vision*, pp. 57–67.
[28] *Ibid.*, p. 105.

La Luna, en Yeats, no es tan sólo otra manifestación de esta Rueda simbólica, sino que también adquiere el significado propuesto por Carl Jung como método de revelación.[29] La luna, entendida de esta forma, acalla el bullicio de la mente y disuelve los velos que separan el consciente del subconsciente:

Although I saw it all in the mind's eye
There can be nothing solider till I die:
I saw by the moon's light
Now at its fifteenth night.
[…]
In triumph of intellect
[…]
Being fixed on all things loved, all things unloved.[30]

La luz de la Luna no permite a la voz poética diferenciar entre el bien y el mal; simplemente, revela a la conciencia bien dispuesta aquello que ha de conocer. Jung, y posteriormente Juan Eduardo Cirlot, también creían que esta forma de discernimiento tan profundo podía igualmente impelerse mediante la observación de lo Verde, que alude a lo que se encuentra en el entorno natural.[31] Yeats no parece mencionar todavía esta cuestión, pero se encontrará más adelante en otros poemas. Podría entenderse entonces, una vez comprendidos los conceptos que introduce Yeats, que lo que él considera como sobrenatural se encuentra en una escala superior a todo lo que pertenece al mundo.[32] Nos gustaría, por el contrario, presentarlo de otra forma, pues lo sobrenatural, en efecto, es superior a lo natural, sólo que no en significancia, sino en mero emplazamiento. La naturaleza, entonces, supone la base más fundamental sobre la que se rigen los pilares que conforman el más allá.

Paula Meehan, en poemas de *Painting Rain*, y Van Morrison, en canciones de *Astral Weeks* y *Moondance*, añaden otras maneras de entender la Naturaleza. Así, en los poemas de Meehan se puede advertir un respeto o admiración por lo natural, donde ella busca la liberación personal.[33] Al igual que Yeats, Meehan atribuye el potencial físico y metafísico de renovación personal a la Tierra que la circunda. En su poema "A Change of Life", su voz poética se compara con una gota de lluvia:

[29] C. Jung, *Four Archetypes*, p. 14.
[30] W. B. Yeats, *A Vision*, p. 208.
[31] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, pp. 354–356.
[32] Neil Mann, *W. B. Yeats, Dream, Vision, and the Dead*, p. 156.
[33] J. Holdridge, *op. cit.*, p. 157.

> […] let me just be
> poised as that raindrop
> on the tip of the tansy leaf
> to freefall
> to the earth below.

Aquí, "let me just be" por sí mismo indica el deseo de liberarse. En este verso, se compara con una gota de lluvia que simplemente cae, y que modifica con el adjetivo, que aquí se entiende como adverbio de *free-ly* en "freefall". Su desplome hacia la tierra, que podría estimarse como negativo en polaridad —ya que se trata de una moción hacia abajo—, es no obstante considerado la cúspide de la liberación personal. Más adelante veremos cómo la voz poética quiere enraizarse en la Madre Tierra, para encontrar su origen y comprender su camino, y con el objeto, al igual que en Yeats, de desvelar el sentido de su presente encarnación y orientarse hacia el propósito de su alma. Por ahora, en los poemas de Meehan, enlazarse con la naturaleza, sentirla y padecerla es concebido como un proceso de auténtica individualización. Yeats percibe esta unión con la Tierra como parte de lo objetivo —que Jung consideraría la Sombra o lo femenino, dado que la subjetividad (masculina) del alma se pierde al entrar en contacto con el mundo exterior, donde se relaciona con otras almas en cuerpos—.[34] Cuando el alma designa sus límites —en el continente corpóreo donde se encuentra— pero es capaz, al mismo tiempo, de liberarse forjando vínculos con el exterior, con la sociedad, la naturaleza, y Dios (según Yeats),[35] conecta con el espíritu vibrante de vida, y el ser humano encuentra la capacidad en sí mismo de evolucionar. En "Handsel", Meehan comienza a dar un nuevo significado a la naturaleza. Continúa encontrando consuelo y liberación en ésta, pero interpretamos que hay algo más:

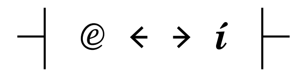
> O the sea never gives
> nor takes as we fancy. The sea has no
> needs,
> nor worries, nor wants. If we call it
> 'she' —
> an ur-mother — it is because salt lives in our blood.

[34] C. Jung, *Four Archetypes*, pp. 68–70.
[35] James Olney, *The Esoteric Flower: Yeats and Jung*, pp. 33–34.

Aquí presenta al mar como a una mujer, a una madre. Es interesante, y paradójico, que, al principio, lo introduzca como vacío y sin vida. De esta forma, le atribuye cualidades sobrenaturales, y lo posiciona por encima del ser humano (Dios, alma), al ser capaz de rehuir las preocupaciones y los deseos comunes en todos. Luego la llama "ella", y después "madre", porque "nuestras venas acarrean su sal"; la voz poética parece anhelar hacer de la Tierra su madre. Quiere encontrar su origen sin necesidad de volver al pasado y quiere que el mar —que simboliza los recuerdos, las emociones, y el subconsciente— la recorra libremente. La sal del mar parece aludir a las lágrimas, a un recuerdo amargo de su madre, y a una historia que el yo poético considera inacabada, lo cual se deduce del saboreo de la sal. Si esto es real y la relación con su madre le resulta dolorosa (Meehan misma lo admite),[36] parece que en su poema quiere encontrarle sentido a través de la naturaleza. Desearía que la naturaleza fuera más un alma, que, según Jung, contiene una polaridad masculina, que una mujer (o madre). La voz poética preferiría una relación con su madre falta de sentimientos y emociones, carente de deseos y ambiciones propias de ésta. El poema parece sugerir que tal fue la relación de la poeta, y no presenta mayor inclinación porque cambie o por vincularse a una energía maternal auténticamente femenina. Paradójicamente, parece también sentir temor ante estos sentimientos maternales, que neutraliza a través de la imagen de la mar en calma; además, admite entre líneas que aún los recuerda, y que se propagan de forma descontrolada por todo su ser. Meehan se refiere al mar como madre, pero realmente no lo concibe de esa manera. Al aferrarse a la naturaleza, las raíces, y el mar de esa forma, con intención de sanar un pasado emocionalmente turbulento, extrae las cualidades más femeninas de su entorno, como son las emociones, y las desmorona. Además, lo que subconscientemente ansía restablecer es la polaridad femenina dentro de ella,[37] y aceptar su manifestación indomable. Esto aparece más claro en su poema "The Wolf Tree", en el que la visión del árbol es descrita como la experiencia más mística para el ser humano. No obstante, se puede aducir que este árbol mágico es una metáfora de una mujer dañada que busca el cariño del hombre (el Sol), y que tiene que luchar por ser vista:

It remembers when
there was no competition for the

[36] Luz Mar González Arias y Paula Meehan, *op. cit.*, p. 199.
[37] Pilar Villar Argáiz, *Matrophobia or Matrocompliance?*, p. 128.



light.
Because it had the field to itself,
it could be itself
in the wind in the rain and the
blessed sun.

Meehan esconde el género del árbol refiriéndose a éste como *it*, incluso parece que en versos consecuentes, el árbol es más masculino que femenino, por ser descrito como el original y alfa, el primero y arquetipo, una especie de Adán. Sin embargo, el árbol está desnudo, es viejo, y ya no tiene "máscaras" —es decir, no tiene necesidad de modificar su identidad—. Se encuentra escondido sin obligación de salir, y se ve a sí mismo por lo que es, reconociendo su auténtica verdad interior. Este árbol, el yo poético de Meehan sugiere, representa una evolución de la polaridad femenina, que, sólo al final del poema parece comprender y admirar.

De forma parecida a Meehan, Morrison concibe el agua como dadora de vida —de nuevo, es concebida casi como madre en "And It Stoned Me" (*Moondance*). Al principio resulta agotadora, y espera librarse de ella pronto; después se da cuenta de lo que es, y la aprecia por ello; por último, cuando desaparece, necesita volver a por ella. Esta agua, o figura maternal, podría interpretarse como el conjunto de sus emociones que hace que pueda seguir adelante, que vea la belleza en el mundo, y que finalice sus composiciones musicales. Las emociones, entendidas de esta manera, son como aire para su creación poética. Respecto a la figura de la Luna, en 'Moondance' (del álbum homónimo) Morrison escribe:

Well, it's a marvelous night for a moondance
With the stars up above in your eyes
A *fantabulous* night to make romance […]
And all the leaves on the trees are falling
To the sound of the breezes that blow […]
You know the night's magic seems to whisper and hush
You know the soft moonlight seems to shine in your blush

Aquí la Luna —en concreto, la luz de la Luna— es una figura femenina benevolente, que permite que las emociones se padezcan y se experimenten. Al estar directamente relacionada con el amor de la figura poética, también se le atribuyen cualidades mágicas. Digamos que esta representación de la Luna podría entenderse como el beneficio que el ser humano extrae de la polaridad femenina en lo que lo rodea. Esta polaridad se rela-

ciona con el amor a una mujer, la magia y la felicidad más ardiente.[38] La feminidad así percibida irradia positividad, particularmente en cuanto a su relación con el hombre que la contempla. Nos gustaría explorar en el futuro cómo se sentiría esta feminidad desde el punto de vista de las mujeres, pues quizá sea más semejante a la experiencia que describe Meehan.

La mujer en Yeats, Meehan y Morrison

Es por medio de toda la simbología relativa a la luna, a sus ciclos, y a su relación con la Rueda, que trazaremos cómo la imagen preconcebida de la mujer, dividida en tres partes y conformando el arquetipo junguiano de la triple diosa (*Maiden, Mother and Crone*, representada en tres lunas)[39] adquiere protagonismo en los poemas de estos autores al tratar temáticas tales como la naturaleza y el misticismo.[40]

En el celebrado poema "Leda", que Yeats sitúa dentro de la quinta sección ("Dove or Swan") de *A Vision*, el poeta de Sligo introduce a una *Maiden* Leda para preludiar la caída de Troya. Del mismo modo que Yeats utiliza la falta de experiencia atribuida a las vírgenes, es en la conocida *Ilíada* de Homero que la diosa Afrodita emplea a otra "virgen", la ingenua hija de Leda, Helena, para vengarse de Paris, y provocar la guerra de Troya. Helena, además, podría asociarse con la diosa escandinava del inframundo Hela, uniendo así el significado de ambos nombres mediante "Hel", que significa fuego; por tanto, casi literalmente Afrodita envía fuego[41] a Paris. Esta noción del fuego se vincula a la falta de experiencia de mujeres jóvenes por percibirse cultural e históricamente como incontrolables, que se encienden y propagan con facilidad. En "Leda", a diferencia de otros muchos poemas que tratan el mito de Leda y el Cisne, Yeats no procura dar una imagen fascinante o mágica del cisne para disculpar a la inexperta Leda; al contrario, el cisne surge como un animal terrorífico, de tamaño desmesurado, osado y libertino.[42] Este cisne podría aterrorizar a Leda; sin embargo, no es esto lo que sugiere la voz poética. Al contrario, la joven, por medio de su rendición, encuentra una forma de empoderamiento en esta fatalidad. Así, la desafortunada supera su entrega al cisne para al final aparentar cierto deleite y dominio sobre el acto en sí y sobre su propio

[38] C. G. Jung, *Four Archetypes*, pp. 14–16
[39] J. E. Cirlot, *op. cit.*, pp. 89–91.
[40] *Idem.*
[41] C. G. Jung, *Four Archetypes*, pp. 32–34.
[42] Shadi S. Neimneh, *Re-tellings of the Myth of Leda and the Swan*, pp. 34–36

cuerpo. Esto resulta más evidente en la última estrofa del poema: "Being so caught up, / So mastered by the brute blood of the air, / Did she put on his knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?". De la misma forma que Yeats insinúa que hace falta propalarse entre extremos para alcanzar cierto poder o progreso personal, su yo poético parece querer apuntar a la misma idea, de nuevo simbolizada por la Rueda, en su 'Leda'. Yeats alude al mayor acto de violencia contra la mujer, que es la violación de su cuerpo y mente, y lo estima necesario para incitar su empoderamiento. Algo parecido podemos advertir en el mito de Kore (o Perséfone), arrastrada a los infiernos e implícitamente violada por Hades, que termina empoderándose y reinando el inframundo.[43] Se da a entender, de esta forma sexista, que resulta discordante, que es necesario un mal mayor (en este caso masculino) para empujar a la virgen a evolucionar hasta convertirse en mujer.

Meehan, en "From Source to Sea", presenta a las mujeres jóvenes e inexpertas como flores con capacidad de empoderarse, pero flores, no obstante, que invocan al disfrute mediante los sentidos:

> […] the smell of their names,
> angelica, chamomile, calendula, and other vulneraries
> with their balms and their powers, their beautiful petals
> to soothe and to rescue, to help with the pain.
> […]
> A man is closing
> the shutters on the light of morning
> […]
> He is ready for work. So much to be done.

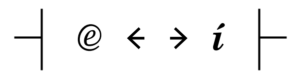
En este fragmento, Meehan vuelve a introducir el léxico relativo a lo natural para referirse a la mujer. Las jóvenes, en su poema, tienen además propiedades sanadoras; de esta forma la autora continúa la ideología preconcebida de que las mujeres sirven como soporte, en concreto, de apoyo emocional.[44] El poema concluye con una figura masculina, a través de la cual la voz poética insinúa la función culturalmente aceptada y sexista del hombre como este Hades mitológico, que arrastra a jóvenes vírgenes para "progresarlas"[45] en cuanto a su condición de mujeres. En *Painting Rain*, Meehan expone muchas imágenes de adolescentes, o niñas peque-

[43] J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 365.
[44] Manuela Palacios González, *Yo no soy de esas poetas irlandesas de hoy*, pp. 64–66.
[45] Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, pp. 89–90.

ñas, que sufren estas nociones preconcebidas en el subconsciente colectivo de la sociedad, en una interpretación cercana a Jung,[46] e intentan adherirse a dicho subconsciente sin perder su conciencia en el proceso. Así, en su poema "Bad Fairy", se compara a la luna con una niña pequeña: "She must be all of nine/ her face a shy moon". Este símil que emplea para describir a la niña mediante la imagen de una luna tímida de nuevo prosigue la temática de Yeats y el arquetipo junguiano de la triple diosa, que concibe a la *Maiden* como una luna creciente. En su poema "When I was a Girl", la voz poética se relaciona a sí misma con la naturaleza —el mar, sus olas, y las gaviotas— y se recuerda en cierta manera aislada del mundo real, o adulto, y observando todo a través de una gran ventana: "I longed for a boat […] looking down on them through the big window". Esta ventana, por funcionar como intermediaria entre la verdad del mundo y la verdad de la niña, de nuevo nos lleva a la simbología de la luna, la cual además de alumbrar lo que se esconde en las sombras, proyecta un reflejo que puede resultar confuso, por el misterio y la ambigüedad que se asocia a ésta y a su medio, la noche. En el poema se vuelve a relacionar la feminidad con la naturaleza no del todo florecida; al fin y al cabo, la niña ve la realidad a través de un cristal —quizás porque de otra forma no sería capaz de entenderla, o porque corrompería su inocencia inoportunamente pronto—. Este parece un intento de la voz poética de proteger a la joven, pero resulta arriesgado, puesto que en ningún momento se la dota de libertad o autonomía.

Como ya hemos expuesto con anterioridad, Meehan también se ayuda de la naturaleza para representar a la figura de la Madre (la luna llena en el arquetipo junguiano de feminidad). El tipo de madre que representa[47] parece ser la evolución natural de una niña sobreprotegida y despojada de la voluntad que fuera necesaria para construir su identidad. La imagen maternal en los poemas de Meehan termina siendo una luna tímida buscando los rastros de masculinidad para que la iluminen, y aparentemente avergonzada de las características que la hacen mujer, a pesar de que subconscientemente la voz poética ansíe reconocerlas. Si acaso, nos aporta una imagen de una madre real (sin ser representada en la naturaleza) que es cruel, imprevisible y turbulenta, al relacionarla con el fuego en su poema "First Blood": "Smoke, flame, alarm. Someone, my mother, / throwing

[46] *Ibid*., pp. 42–54.
[47] Esto a pesar de estar influenciada por Eavan Boland, a quien dedica su *Painting Rain* y quien trata la figura maternal de una forma completamente opuesta. *Vid.* P. Villar Argáiz, *Matrophobia or Matrocompliance?* pp. 130–132.



the sheet into the fire". Asimismo, en cuanto a la figura de la Madre, Meehan, continuando la tradición manifiesta en Yeats y después en Eavan Boland, reconoce a Irlanda como madre.[48] De nuevo encontramos la figura de una madre maltratada y oprimida; sin embargo, más allá de tratar de vengarla o reestablecer su feminidad, Meehan al principio nos da la impresión de expresar un mero lamento.[49] En su obra *Pillow Talk*, Meehan representa a la mujer en su última fase, o cuarto menguante lunar, como hechicera, capaz de ver el futuro de la sociedad mediante su conexión íntima con la naturaleza. No obstante, esta figura de hechicera, o bruja, está asociada a la visión de un futuro materialismo social[50] que imposibilitaría la ansiada vuelta a un restablecido Edén. La bruja, en este caso, sería incapaz, a pesar del empleo de su energía sobrenatural, de cambiar el curso del colectivo consciente, lo cual alude tácitamente a la insuficiencia adherida a la mujer.

Por último, conviene acercarse a la representación de la mujer en Morrison. El cantautor y poeta de Belfast la dota de una serie de capacidades que sólo brotan con la madurez propia de los años, si bien sus textos no llegan a especificar la edad de las mujeres que aparecen en ellos. En "Crazy Love" (*Moondance*), la presenta, al igual que Meehan en uno de sus poemas anteriormente citados, como capaz de curar el corazón del hombre:

> She's got a fine sense of humour when I'm feeling low down
> Yeah, when I come to her when the sun goes down
> Take away my trouble, take away my grief
> Take away my heartache
> In the night like a thief

Morrison, al igual que los poetas anteriores, relaciona a la mujer también con la noche. Así vista, la figura femenina, se asemeja a la luz de la luna que nutre la visión en la oscuridad, que aleja el miedo proyectando su tenue resplandor, y que deja que los problemas fluyan desapareciendo con el tiempo nocturno. También aquí la relaciona con la corriente, esta vez fluvial, como medio para alcanzarla: "And I run into her / Like a river's song". En "These Dreams of You" alude a su magia, particularmente a su capacidad de manipulación, y aun así a su esplendor y a la admiración que

[48] Amanda Sperry, *Hearth Lessons*, p. 111
[49] Resultaría también interesante, para una investigación futura, explorar cómo la tercera parte del arquetipo femenino difiere de su representación en Yeats y, sobre todo, en Eavan Boland, quien parece enorgullecerse denominando al *Crone* "bruja" (*witch*) y vinculando a la mujer, una vez más, a las prácticas propias del ocultismo. *Vid.* P. Villar Argáiz, *Matrophobia or Matrocompliance?* p. 132
[50] A. Sperry, *op. cit.*, p. 119.

la voz poética siente por su amada, comparándola con un ángel del cielo: “an angel / sent down from above”. Como el cisne con Leda, en “Into the Mystic” (*Moondance*), la voz poética trata a la amada como un ser místico que le cederá su poder sobrenatural una vez se rinda al amante en cuerpo y alma (su *gypsy soul*):

> And when that fog horn whistle blows
> I got to hear it
> I don’t have to fear it and I want to rock your gypsy soul
> Just like way back in the days of old
> And together we will flow into the mystic

La amada se vincula de nuevo al agua que fluye (de ahí el *fog horn*) y a la extirpación de los miedos del subconsciente, como la luna tiende a simbolizar.[51] Es, finalmente, el acto sexual con su amada lo que trasladará al poeta a una nueva realidad mística, que se presenta tan seductora como a la mujer. Resultaría digno de análisis el hecho de que Morrison se refiere en esta canción a su amada como “girl”, pero la dota de poderes mágicos, poderes que, según la tradición y su representación simbólica, deberían de pertenecer más a la Madre que evoluciona a Bruja que a la Virgen, por ser ésta última tan inexperta. Pero en cualquier caso parece quedar claro que la mayor parte de las veces los autores desean esta transición de *Maiden* a *Mother*, aunque anulan las habilidades sobrenaturales atribuidas a la mujer cuando ésta ya ha evolucionado a madre y ha experimentado suficiente.

La mujer como centro entre lo natural y lo sobrenatural

La figura del dragón en la cultura celta que tanto influenció a Yeats resulta muy apropiada, a modo de conclusión, para exponer la relación entre las tres nociones examinadas en Yeats, Meehan y Morrison. En otras palabras, el dragón como *topos* poético resulta especialmente relevante porque puede vincularse a la visión de lo (sobre)natural y la figura de la mujer que parte de Yeats y termina por reflejarse en Meehan y Morrison. Además, para percibir muchas de estas relaciones en toda su complejidad, es necesario referirse también a la simbología del dragón y de la Rueda de Yeats

[51] Gerry Smyth, *“Gardens All Wet with Rain”*, p. 183

explícita en el Tarot, una de las prácticas del ocultismo que más fascinaba al autor, y que también incluye en *A Vision*.[52]

En síntesis, el dragón era el símbolo asociado con la mayor fuente de poder para los celtas; además, se le otorgaba la responsabilidad de ocasionar el flujo natural de la Tierra y los sucesos padecidos por el ser humano; además, era una especie de dios que regía sobre los líderes y los sabios, a quienes concedía fuerza y erudición.[53] Hay, además, dos formas de representar esta figura en el Tarot, y nos centraremos en la similar a la serpiente —que no es sino un dragón sin alas—. El dragón aserpenteado podía, en ocasiones, vislumbrarse surcando la tierra en círculos, devorando su propia cola —asemejándose a la simbólica Rueda—. Desde la antigüedad, la serpiente se ha asociado a la mujer e incluso se ha implicado que esta relación es una de dominio de ésta sobre la serpiente.[54] El dragón celta, que muy claramente influyó sobre Yeats a través de la imagen del *ouroboros*[55] y el significado inscrito en éste, puede equipararse a la Rueda de la fortuna ya vista anteriormente, tan presente en las escrituras de Yeats y, más adelante, en las de Morrison y Meehan. La luna en cada una de sus fases, también vinculada a la mujer, junto con la Tierra —a diferencia de los cielos, que se le atribuyen a un dios masculino, y aportando cimiento a la base del ecofeminismo, y siendo ambas cuerpos celestes esféricos— se vinculan de semejante manera al significado extraído de la *Rota*. Así, los símbolos explicados se yuxtaponen a la feminidad epitomizada en la Mujer sólo entendida como símbolo de feminidad. En los Arcanos mayores del Tarot[56] la "Rueda de la fortuna" aparece como décima carta (el número diez también alude a principios y finales, vaivenes y órbitas).[57] Sólo en el último arcano mayor del Tarot, 'el Mundo', [58] vuelve a aparecer la simbología de la Rueda, como si fuera un implícito *ouroboros*, esta vez en torno a la imagen de una mujer desnuda, personificando la Tierra.

De este modo, la mitología celta, tan influyente en Yeats, y en menor medida en los otros dos poetas irlandeses estudiados, encuentra su vínculo con el símbolo más asociado al ocultismo en Yeats: la Rueda, noción que

[52] Como es sabido, Yeats era un convencido practicante de diversas disciplinas ocultistas a través de su vinculación a la Teosophical Society de Dublín, y la Hermetic Order of the Golden Dawn. Sobre la dimensión del Tarot y las llamadas ciencias ocultas en la obra de Yeats, véase George Mills Harper, *Yeats' Occult Papers*, pp. 8–10.
[53] J. E. Cirlot, *op. cit.*, pp. 178–181.
[54] *The Holy Bible (ESV), the Woman and the Dragon, (Revelation 12).*
[55] J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 351.
[56] *Ibid.*, pp. 428–431.
[57] *Ibid.*, pp. 395–396.
[58] *Ibid.*, p. 323.

mantienen Meehan y Morrison. Esta Rueda no sólo afecta a lo sobrenatural, sino que adquiere su significado a partir de la contemplación de la naturaleza donde se presenta como regidora de las corrientes naturales. Al estar la naturaleza en la obra de estos autores interrelacionada con lo femenino y la mujer, como representante de feminidad, concluiremos que la mujer es la fuente de esta simbología que encontramos en la Rueda, en el *ouroboros* celta y en las nociones de creación y destrucción. Aunque se expresa sólo implícitamente en los poemas analizados, estas vinculaciones proporcionan a la mujer una grandiosidad y un dominio que hasta ahora sólo podríamos concebir en un ámbito utópico. Así, al igual que aparece representado en este arcano mayor "el Mundo", y tal y como sucede con la Luna al posicionarse entre la Tierra y el Sol, es la Mujer —como feminidad— aquello que se sitúa mediando entre la naturaleza y el misticismo, entre el consciente y el subconsciente, alzándose más allá de la percepción humana y dominando el conocimiento total de lo oculto. Tal y como la poesía de Meehan y Morrison, y muy especialmente la de Yeats parece sugerir, son la magnificencia y la sabiduría proporcionada por los ciclos universales, o el *ouroboros*, que conminan a la mujer a regir sobre alma y espíritu, instigando, así, el progreso de la raza humana: "And then you [she] stood among the dragon-rings. / I mocked, being crazy, but you mastered it / And broke the chain and set my ankles free".[59]

[59] Norman Jeffares, *Poems of W. B. Yeats*, pp. 185–186.

Bibliografía



Adhikary, Ramesh Prasad, *Rendering over W. B. Yeats' Selected Poems from Feminist Perspective*, en *Journal of Humanities and Education Development (JHED)*, vol. 2 núm. 3, 2020, pp. 216–224.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*. 21ª ed. Madrid, Siruela, 2018. 476 pp.

Flannery, James W., "The Mystical Songs of William Butler Yeats and John Tavener", en *The Harp*, vol. 15, 2000, pp. 35–46.

Frawler, David, *The Astrology for the Seers*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1990. 304 pp.

Ghandeharion, A. y M. S. Mousavi Takieh, "Yeats' Redefinition of Poetic Self in Nature Symbolism", en *Epiphany. Journal of Transdisciplinary Studies* Vol. 9, núm. 1, 2016, pp. 25–31.

González, Alexander G., *Irish Women Writers. An A-to-Z Guide*. Westport, Greenwood Press, 2006. 362 pp.

González Arias, Luz Mar y Paula Meehan, "Playing with the Ghosts of Words", en *Atlantis*, vol. 22 núm. 1, 2000, pp. 187–204.

Harper, George Mills, "Yeats' Occult Papers", en *Yeats and the Occult*. Edición de George Mills Harper. Londres, Macmillan, 1975, pp. 1–10.

Harper, Margaret Mills, "Yeats and the Occult", en *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*. Edición de Marjorie Howes y John Kelly. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 144–166.

HOLDRIDGE, Jefferson, “The Wolf Tree: Culture and Nature in Paula Meehan’s Dharmakaya and Painting Rain”, en A*n Sionnach: A Journal of Literature, Culture, and the Arts*, vol. 5 núm. 1, pp. 156–168.

HUNTER, Nigel, “The Poet in Van Morrison”, en *Sitientibus, Feira de Santana*, vol. 42, 2010, pp. 189–202.

JEFFARES, Norman, *Poems of W. B. Yeats: A New Selection*. Edición y notas de Norman Jeffares. Londres, Macmillan, 1984. 449 pp.

JUNG, Carl Gustav, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit. Trickster*. 3ª edición. Traducción de R. F.C. Hull. Nueva York, Routledge, 1972. 192 pp.

————————, *The Archetypes and the Collective Unconscious*. 2ª ed. de Herbert Read y Michael Fordham. Trad. de Gerhard Adler y R. F.C. Hull. Nueva York, Routledge, 1968. 560 pp.

MANN, Neil, “W. B. Yeats, Dream, Vision, and the Dead”, en *Yeats, philosophy and the occult*. Edición de Matthew Gibson y Neil Mann. Clemson, Clemson University Press, 2016, pp. 107–171.

MEEHAN, Paula, *Painting Rain*. Edición Kindle, Carcanet, 2009.

MILLS, Peter, *Hymns to the Silence. Inside the Words and Music of Van Morrison*. Nueva York, Continuum, 2010. 448 pp.

MOHAMMAD, Dlnya y Mariwan Hasan, “Occultism in Yeats’s “The Second Coming”: A Critical Interpretation”, en *International Review of Social Sciences*, vol. 5, núm. 2, 2017, pp. 142–151.

MORRISON, Van, *Lit Up Inside. Selected Lyrics*. Edición de Eamon Hughes. Edición Kindle, Faber and Faber, 2014.

NEIMNEH, Shadi S., “Re-tellings of the Myth of Leda and the Swan. A Feminist Perspective”, en *Annals of Language and Literature*, vol. 1, núm. 1, 2017, pp. 32–41.

O’DONNELL, William, “Yeats as Adept and Artist. *The Speckled Bird*, *The Secret Rose*, and *The Wind among the Reeds*”, en *Yeats and the Occult*. Edición de George Mills Harper. Londres, Macmillan, 1975, pp. 55–79.

OLNEY, James, "The Esoteric Flower: Yeats and Jung", en *Yeats and the Occult*. Edición de George Mills Harper. Londres, Macmillan, 1975, pp. 27–54.

PALACIOS González, Manuela, "Yo no soy de esas poetas irlandesas de hoy", en *Philologia Hispalensis*, vol. 17, núm. 2, 2003, pp. 59–67.

SCHMITT, Natalie Crohn, "Dramatic Multitude and Mystical Experience: W. B. Yeats", en *Educational Theatre Journal*, vol. 24, núm. 2, 1972, pp. 149–158.

SMYTH, Gerry, "'Gardens All Wet with Rain': Pastoralism in the Music of Van Morrison", en *Irish University Review*, vol. 49, núm. 1, 2019, pp. 171–187.

SPERRY, Amanda, "Hearth Lessons. Paula Meehan's Ecofeminist Economics", en *Études irlandaises*, vol. 40, núm. 2, 2015, pp.109–120.

The Holy Bible. English Standard Version (ESV). Edición Kindle, Crossway Bibles, 2007.

VILLAR Argáiz, Pilar, "'A Stranger to Herself': The Pedagogical Presence of the Other in Paula Meehan's Poetry", en *White Rabbit. English Studies in Latin America*, vol. 1, 2011, pp. 1–16.

————————, "Matrophobia or Matrocompliance? Motherhood as 'Experience and Institution' in the Poetry of Eavan Boland and Paula Meehan", en *ABEI Journal*, vol. 11, núm. 127, 2009, pp. 127–146.

————————, "'Telling the truth about time': The Importance of Local Rootedness in Paula Meehan's Poetry", en *Études irlandaises*, vol. 35, núm. 1, 2010, pp. 103–115.

ZHAOL, Yue y Lihui Liu1, "On the Idealized Landscape in Early Yeats", en *English Language and Literature Studies*, vol. 4, núm. 4, 2014, pp. 93–99.

[A]N INTRICATE ORBIT ABOUT HER: POÉTICA Y AUTORREFLEXIVIDAD EN BOLAND, MEEHAN Y MCGUCKIAN

@

JULIETA FLORES JURADO
Universidad Nacional Autónoma de México

Este capítulo se propone indagar en la relación entre poesía y teoría por medio del concepto de poética, cuyas distintas acepciones atraviesan la producción, el análisis y la recepción de los textos culturales. *Poética* es el título del libro más antiguo de teoría literaria, el esfuerzo más temprano de clasificar los discursos literarios en géneros y de esclarecer los mecanismos mediante los que las representaciones verbales hacen mucho más que sólo copiar imperfectamente a sus referentes. Sobre todo, la *Poética* de Aristóteles inaugura en Occidente "a theoretical investigation of poetry, [a] philosophical meditation on its function and role";[1] actualmente, explica Caitlin Newcomer, "such a theoretical and practical investigation of poetry represents only one possible variation of the concept of poetics".[2] En el siglo XX, la poética, desde la perspectiva de la lingüística, se ocupó de identificar lo que hace diferente a una obra literaria de otros actos de comunicación —por ejemplo, el predominio del lenguaje que llama la atención hacia sí mismo. Entendida como un estudio de mecanismos, con-

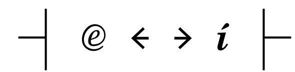
[1] Caitlin Newcomer, "Poetics", en Robin Truth, ed., *The Bloomsbury Handbook of 21st-Century Feminist Theory*, p. 217.
[2] *Idem*.

venciones, estructuras y técnicas distintivos, la poética puede proponerse examinar un texto individual o la obra completa de una autora o un autor; esta tercera acepción se asocia con la declaración, implícita o explícita, por parte del escritor de los principios estéticos o composicionales a los que su labor creativa se adhiere. Finalmente, "poética" también puede caracterizar una aproximación sistemática a un movimiento artístico, un género, o todo un sistema cultural. A pesar de estos usos tan diversos de un mismo término, Newcomer insiste en que "[d]espite the seeming openness of the term, it remains nonetheless conceptually difficult (and ultimately undesirable) to take poetics away from poetry completely".[3] En otras palabras, este concepto maleable sitúa a la poesía al centro de las relaciones productivas y recíprocas entre escritura creativa y teoría, una intersección que resulta de gran interés para los feminismos literarios.

Teniendo en mente todos estos sentidos, Newcomer argumenta en favor de la utilidad del concepto de poética para pensar en la función social de la poesía, como lo hiciera Aristóteles hace casi veinticuatro siglos. En las siguientes páginas pretendo aprovechar esta pluralidad evocada por el término "poética" para resaltar dos aspectos: las posibilidades autorreflexivas en la obra de tres poetas irlandesas, y su atención a la *poiesis*, al "hacer" o "crear", como una actividad imaginativa que encuentra ecos en espacios frecuentemente subestimados, como lo doméstico y lo artesanal. Si la poética comprende tanto la creación como la búsqueda de un método o una lógica, la brecha entre teoría y poesía puede cerrarse al resaltar la capacidad de un poema para teorizar. Más allá de emplear las teorías surgidas de los feminismos como una lente a través de la cual se interpreta un poema, la autorreflexividad hace posible considerar el poema como productor de teoría: "poetry and poetics can best offer new possibilities for feminist theory, rather than becoming an echo of what already exists [...] poetics exists not just as a description of writing [...] but as a means of questioning, investigating, testing, and changing writing praxis".[4]

Para ejemplificar cómo esta especulación teórica y esta reflexión sobre la escritura misma ocurren en el espacio del poema, voy a comparar tres casos en los que Eavan Boland (Dublín, 1944–2020), Paula Meehan (Dublín, 1955) y Medbh McGuckian (Belfast, 1950) enuncian una poética desde distintas perspectivas: las tres autoras contemplan la creación de objetos plásticos —el *patchwork*, un retrato y el tejido— como reflejo y analogía de su propia práctica como poetas y de las implicaciones de mirar

[3] *Ibid.*, p. 218.
[4] *Ibid.*, p. 222.

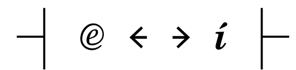


y representar en cada contexto. En "Patchwork", Boland difumina la distinción entre arte y artesanía, privado y público, mediante un poema en el que los retazos de tela evocan su composición. En segundo lugar, Meehan recurre al tejido en "The Pattern" para conectar su trabajo creativo con un legado materno en el que distintos patrones familiares y sociales constriñen o habilitan a la madre y a la hija. Por último, McGuckian, en "The Sitting", explora la representación artística como una labor incompleta, que falla cuando la modelo acusa a la retratista de perpetuar espejismos y distorsiones. Contrastar estas tres representaciones de mujeres creadoras ofrecerá un panorama de este trabajo autorreflexivo en la poesía angloirlandesa a través de tres de sus autoras más relevantes.

Las teorías feministas han permitido una comprensión matizada de actividades culturalmente asociadas a la feminidad, como la cocina, el tejido, la costura y el bordado. Es frecuente que estas labores sean representadas como opresivas desde el punto de vista de las mujeres que se rebelan en contra de los mandatos de género impuestos y que aspiran a destacar en otras actividades consideradas masculinas. La imagen de la mujer bordando, con la cabeza agachada, ha sido entendida como un ejemplo de "the inhibition and shame that limited women's lives".[5] No obstante, en este capítulo deseo resaltar algunas formas en las que estas actividades se han reinterpretado como modelos de creatividad, o como universos que aportan un vocabulario útil para la expresión de una poética. Cuando se hace explícito el proceso en el que la creación de otros objetos influye en la creación del poema, esta exploración puede denominarse autorreflexiva.

Según Jo Gill, la autorreflexividad es una noción útil para pensar la poesía de mujeres como un conjunto de textos que pueden agruparse, leerse y estudiarse partiendo de la existencia de características y preocupaciones comunes, sin que ello signifique postular un rasgo esencial compartido por todas las poetas. A pesar de su infinita diversidad formal, estilística y temática, explica Gill, "common ground may be found in the self-reflexivity or self-consciousness exhibited in women's poetry. It is here, I suggest, that we see unity within diversity".[6] La autorreflexividad comprende las formas en que las poetas toman su propia figura como creadoras, sus propios procesos de producción y recepción, como punto de partida: "They are committed to enquiring about their own authority, their own status, their own place in a cultural context which has, historically, tended to find them

[5] Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, p. xvi.
[6] Jo Gill, *Women's Poetry*, p. 2.



aberrant".[7] Esto sugiere que, si bien los poetas hombres también pueden hallarse en una posición consciente de su otredad o exterioridad respecto a la tradición o el lenguaje, en el caso de las autoras esto supone un problema adicional, ya que como explica Gill, la estructura y la historia del lenguaje mismo han reflejado la subordinación de las mujeres; este problema se complica aún más en el caso de quienes escriben desde una perspectiva poscolonial, en marcos culturales en los que el territorio conquistado o las lenguas suprimidas se han imaginado como femeninos.[8] Teniendo esto en cuenta, el objetivo de establecer la autorreflexividad como un elemento común no es hallar en ésta la esencia de la poesía de mujeres, sino trazar conexiones entre poetas y, a través de periodos, géneros e incluso distintas lenguas, hallar continuidades en un campo obviamente diverso, y no buscar esta continuidad en el género que le fue asignado al nacer a la escritora. Una forma importante que la práctica autorreflexiva adopta es situar a la poeta en relación con otras mujeres creativas; lejos de existir en una única forma, veremos que estas relaciones o encuentros pueden ser "nurturing, combative, or inspiring".[9]

En el poema de Eavan Boland que comentaré enseguida no ocurre un encuentro claro con otra presencia femenina, pero en un poema publicado casi dos décadas más tarde, "Is It Still the Same", la autora piensa en su propia voz como una acompañante de las próximas generaciones: "this time, when she looks up, I will be there".[10] Boland ha hablado de la escasez de modelos literarios femeninos cuando era estudiante de literatura en Trinity College; el trabajo de su madre, la pintora Frances Kelly, representó para Boland "the first sign of expressive power I saw as a child".[11] Boland fue también prolífica al exponer su poética en textos en prosa centrados en el lugar de la mujer poeta, como lo comprueban sus libros *Object Lessons: The Life of the Woman and the Poet in Our Time* (1995) y *A Journey with Two Maps: Becoming a Woman Poet* (2011). Una nota editorial en memoria de la poeta, publicada en *The Irish Times*, afirma que su obra se caracteriza por "a great deal of self-reckoning —as a woman, mother, wife,

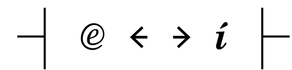
[7] *Ibid.*, p. 23.

[8] Nuala Ní Dhomhnaill, quien ha escrito su obra primordialmente en irlandés, hace explícita esta conexión: "Irish in the Irish context is the language of the Mothers, because everything that has been done to women has been done to Irish. It has been marginalized, its status has been taken from it [...] yet it has survived in extraordinary richness" (*apud* Luz Mar González-Arias, *Otra Irlanda: la estética postnacionalista de poetas y artistas irlandesas contemporáneas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, p. 99).

[9] J. Gill, *op. cit.*, p. 24.

[10] Eavan Boland, *New Collected Poems*, p. 305.

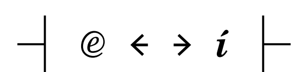
[11] E. Boland, *apud* Jody Allen Randolph, *Eavan Boland*, p. 20.



poet and citizen of her country and the world— but also close attention to finding new ways to look at Ireland and its fractious history".[12] Los títulos son otra de las formas en las que Boland hizo explícita la conexión entre poema y poética: "Object Lessons", por ejemplo, es el título de un poema, y además es el título de un libro de ensayos autobiográficos que indagan en el rol de la poeta en relación con su pasado personal y nacional, y en relación a la tradición literaria. "[T]he mixing of autobiography with theories of craft and the poet's role" es, según Randolph, una metodología distintiva de los escritos en prosa de Boland.[13]

En las siguientes páginas me concentraré en este acto de "self-reckoning" en "Patchwork" y en la creación de un objeto artesanal como reflejo de la composición poética. "Patchwork" se publicó por primera vez en *Night Feed*, un libro renovador que por primera vez trajo la maternidad y la vida en los suburbios al primer plano de la poesía lírica en Irlanda. El poema titular de esta colección, "Night Feed", es bien conocido; en una encuesta realizada por *The Irish Times* fue elegido como uno de los cien poemas favoritos del público lector. A pesar de que Boland era ya una poeta consolidada en este momento, y contaba con tres libros publicados, este poemario marca un giro no sólo en su trayectoria como autora, sino en los temas posibles para una poeta irlandesa. Al establecerse en el entorno suburbano de Dundrum, Boland encontró en este espacio lindante una forma de reconciliar una identidad que había experimentado como escindida, como artista y como madre de dos hijas pequeñas. El hogar en los suburbios podía postularse como un espacio legítimo y relevante para la expresión creativa. Sin subestimar esta expansión temática, Randolph enfatiza que el valor de las rutas exploradas por Boland no reside únicamente en este aspecto: "Her work [...] rather than simply providing new subject matter, can be seen as an interrogation of the poet's role itself".[14] La representación de la poeta en "Patchwork" difiere notablemente de las narrativas autoriales dominantes que privilegian originalidad sobre repetición, espacio público sobre doméstico, e inspiración sobre trabajo manual. La autoridad de la mujer poeta, en la poética de Boland, se opone a un "régimen de singularidad" en el que arte y artista se definen como contrarios a lo colectivo, lo repetitivo o lo ordinario, y en el que las mujeres

[12] The Irish Times View, "The Irish Times View on Eavan Boland: A Radical, Dissenting Voice", en *The Irish Times* [en línea].
[13] Jody Allen Randolph, *Eavan Boland*, p. xxv.
[14] *Ibid.*, p. xvi.



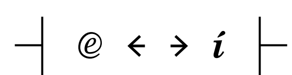
pueden adquirir singularidad, pero se les condiciona a que ésta será una "singularidad no universalizable".[15]

El amanecer y el ocaso suelen enmarcar las escenas de *Night Feed*. En contraste, "Patchwork" retrata una escena nocturna. Este poema ha sido recopilado también con un título ampliado, "Patchwork or the Poet's Craft", indicando su dimensión autorreferencial y comprobando que la colcha de retazos funciona como un espejo o un mapa para explorar el proceso creativo. Mara Witzling acuña el término "quilt poetics" para interpretar los edredones de patchwork como "a model of creativity: a way of seeing, a way of being in the world, a way of creating the world even, that is based on the making and meaning of quilts".[16] Este modelo de creatividad fundamenta el poema de Boland. Sin embargo, la primera acción enunciada en el poema no es recortar o coser, sino pensar: "I have been thinking at random / on the universe / or rather, how nothing in the universe / is random ".[17] Las líneas siguientes enmarcan la labor artesanal en un razonamiento en el que el sentido se encuentra en la coexistencia de lo ordinario y lo visionario: una bolsa de basura llena de retazos se describe como "sumptuous", y la tarea cotidiana de la costura es el reflejo de la geometría espacial:

My back is to the dark.
Somewhere out there
are stars and bits of stars
and little bits of bits.
And swiftnesses and brightnesses and drift.[18]

Los patrones sonoros del poema, como la rima interna, los versos compuestos por palabras monosilábicas, o la repetición del sonido "s", se asemejan a la labor de "cutting and aligning" que la voz poética realiza al ensamblar el edredón. Si las primeras estrofas producen la impresión de un trabajo mecánico y repetitivo, pronto el trabajo de la poeta-costurera muestra una búsqueda dirigida y un diseño deliberado que, no obstante, necesita estar terminado para poder comprenderse. "Patchwork" favorece un tipo de razonamiento no lineal, en el que el objeto crece del centro hacia afuera y mediante la búsqueda de correspondencias: "logging triangles and diamonds, / finding greens in pinks / and burgundies in whites / until

[15] Aina Pérez Fontdevila, "Qué es una autora o qué no es un autor", en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 40.
[16] Mara Witzling, "Quilt Language: Towards a Poetics of Quilting", en *Women's History Review*, p. 628.
[17] E. Boland, *New Collected Poems,* p. 105.
[18] *Idem.*



I finish it".[19] Witzling explica así este modo de expresión no lineal del edredón de retazos:

> the metaphor of piecing suggests an alternative mode of artistic practice, also oppositional to the current western view of the production of art. In piecing (and appliqué as well), small, useless bits —fragments— are put together to form a coherent and beautiful whole [...] Additionally, piecing is decentered activity—one can simultaneously work on many squares before putting them together into a completed quilt.[20]

El poema de Boland concluye con una revelación del texto/textil como algo que produce unidad a partir de fragmentos:

> Only when it's laid
> right across the floor,
> sphere on square
> and seam on seam,
> in a good light —
> a night-sky spread —
> will it start to hit me.
>
> These are not bits.
> They are pieces.
> And the pieces fit.[21]

En suma, "Patchwork" se sitúa en el proyecto más amplio de *Night Feed*: al rechazar ver las labores cotidianas utilitarias y la composición poética como mutuamente excluyentes; esta decisión no sólo amplía el rango de temas posibles para un poema lírico, sino que además lleva a una transformación de la figura autorial. Esta transformación también visibiliza el trabajo de cuidados, como lo afirma Boland en el prólogo a su libro de ensayos *Object Lessons*: "I wanted there to be no contradiction between the way I made an assonance to fit a line and the way I lifted up a child at night".[22] Aunque se podría argumentar que el poema depende del extrañamiento de objetos como una máquina de coser para elevarlos a un estatus poético, Boland declara que esta elección es una cuestión de honestidad creativa: "my lexicon was the kettle and the steam, and the machine in the corner and the kitchen, and the baby's bottle. These were parts of my world. Not

[19] *Idem.*
[20] M. Witzling, *op. cit.*, p. 629.
[21] E. Boland, *New Collected Poems*, p. 106.
[22] E. Boland, *Object Lessons. the Life of the Woman and the Poet in Our Time*, p. xi.

to write about them would have been artificial. Those objects were visible to me. They assumed importance".[23] Más aún, la poeta insiste en que su lugar de enunciación no debe pensarse como marginal: "in my mind and in the work I was starting to do a completely different and opposed conviction was growing: that I stood at the center of the lyric moment itself, in a mesh of colors, sensualities and emotions that were equidistant from poetic convention and political feeling alike".[24] Al considerarse a sí misma como emisora de un discurso céntrico, se rechaza la suposición de que un poema dedicado a lo privado sea de interés sólo para un sector del público lector.

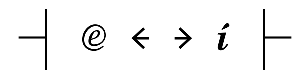
Para cerrar esta sección, es importante destacar que las imágenes de costura no son siempre celebratorias en la obra poética de Boland. Por ejemplo, en "A Ballad of Beauty of Time", las agujas reaparecen en manos de un cirujano plástico que crea mujeres artificiales:

> A wall of skin stretching.
> A chin he had re-worked,
> a face he had re-made.
> He slit and tucked and cut.
> Then straightened from his blade.[25]

Asimismo, "Lace" hace del encaje el equivalente del poema ("I am still / looking for it — / the language that is // lace"[26]), pero en este caso el lenguaje perdido refiere al trabajo extenuante de las mujeres que tejieron el encaje en condiciones injustas y peligrosas, invisibles para quien viste una prenda lujosa. La relación entre el trabajo femenino y la clase es un elemento central en el poema de Paula Meehan que abordaré a continuación.

Rozsika Parker, en su estudio sobre cómo el bordado conecta arte y artesanía, conformidad y resistencia, resalta un movimiento no lineal que distingue tanto a las teorías feministas como su objeto de análisis: "both feminism and embroidery continue to evolve, although tracing a pattern of progress which is less suggestive of a straight line than a spiral".[27] Este tipo de recorrido que sugiere un entramado o los giros de una madeja, más que una resolución clara, es un motivo relevante en "The Pattern" de Paula Meehan, un texto en el que la creatividad se describe mediante otro tipo de trabajo con agujas: el tejido. Previamente mencioné la exploración de las relaciones entre la poeta y otras mujeres como una forma de

[23] J. A. Randolph y E. Boland, "An Interview with Eavan Boland", en *Irish University Review*, p. 124.
[24] E. Boland, *Object Lessons*, p. 252.
[25] E. Boland, *New Collected Poems*, p. 122.
[26] *Ibid.*, p. 136.
[27] R. Parker, *op. cit.*, p. xxi.



autorreflexividad. “The Pattern” es un ejemplo de cómo estas relaciones pueden ser tanto habilitadoras y productivas como constrictivas, particularmente si se trata de predecesoras o figuras maternas. Sobre esto, Gill explica: “the relationships of successive generations of women poets with their foremothers are not always positive and emulative ones [...] prior models [are] as likely to set up barriers as to lead the way”.[28] Los poemas de Meehan y McGuckian que comentaré enseguida exploran este carácter ambivalente de la relación entre una hija y una madre, y entre una retratista y su media hermana, complicando la idea de que existe una alianza natural entre ambas sólo por ser mujeres.

Para Randolph, el posicionamiento de Meehan como autora conlleva el propósito de registrar “the voices of her Dublin—ordinary, female, and working class—onto the existing literary map”.[29] En “The Pattern” la poeta recuerda a su madre, quien murió prematuramente, y se pregunta si su relación podría haber sido distinta de no haber estado circunscritas a etiquetas como “*mother*, *wife*, / *sister*, *daughter*”.[30] Las memorias de hostilidad y violencia (“the sting of her hand / across my face in one of our wars / when we had grown bitter and apart. / Some say that’s the fate of the eldest daughter”[31]) coexisten con los cuidados y protección que la madre representaba: “she works by fading light / to remake an old dress for me. / It’s first day back at school tomorrow”.[32] El poema narra cómo al siguiente día la hija encuentra el vestido terminado junto a sus cuadernos nuevos y una medalla de San Cristóbal, el santo patrón de los viajeros. Sin embargo, estos actos de generosidad que impulsan a la hija a estudiar y viajar se oponen a una maternidad marcada también por limitaciones y patrones opresivos que se repiten. El vestido reparado pertenecía a la madre cuando era joven: además de su incomodidad al llevar una prenda que para la hija indica “poverty / the stigma of the second-hand”,[33] este recuerdo habla de la negativa de la hija a repetir la trayectoria materna.

Pilar Villar-Argáiz analiza “The Pattern” a partir de los argumentos de Adrienne Rich en *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. En este libro, la poeta y activista estadounidense denuncia cómo la maternidad ha sido cooptada, simplificada y estereotipada por estructuras

[28] J. Gill, *op. cit.*, p. 31.
[29] J. A. Randolph, “Text and Context: Paula Meehan”, en *An Sionnach: A Journal of Literature, Culture, and the Arts*, p. 11.
[30] Paula Meehan, *Mysteries of the Home*, p. 10.
[31] *Idem.*
[32] *Ibid.,* p. 11.
[33] *Ibid.*, p. 12.

de poder patriarcales, y un efecto dañino de esta situación es lo que Rich nombra matrofobia: el rechazo de las hijas hacia las madres, a quienes consideran cómplices de los sistemas de opresión o carentes de deseo de liberación: la matrofobia ocurre cuando "[t]he mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr".[34] Para Villar-Argáiz, el poema de Meehan captura con precisión este conflicto: "the speaker, instead of romanticising and idealising the mother-daughter relationship, offers a much more problematic connection between both figures, as victims of a patriarchal system which makes them rivals".[35]

Aunque el tejido será más adelante el objeto que evoca la creación artística, las primeras estrofas de "The Pattern" retratan a la madre realizando tareas monótonas que suponen esfuerzo físico: "First she'd scrub the floor with Sunlight soap, /an armreach at a time. When her knees grew sore / she'd break for a cup of tea, then start again / at the door with lavender polish".[36] Gill señala que un motivo frecuente en los poemas autorreflexivos es el espejo: en "The Pattern", la hija compara su propia imagen con lo que su madre pudo haber visto en la superficie pulida del piso: "And as she buffed the wax to a high shine / did she catch her own face coming clear? Did she net a glimmer of her true self? / Did her mirror tell her what mine tells me?"[37] El espejo puede ofrecer la confirmación de una identidad, pero como recuerda Gill, "the mirror functions in Western culture both as a means of self-monitoring or self-surveillance and as a constant reminder of the female ideal to which women must conform".[38] En su manifestación más negativa, "the process of mirroring cruelly reflects back to the woman her own oppression and her own silencing. Looking for a sense of self, she can see only her voiceless despair".[39] Enseguida reencontramos las imágenes de círculos concéntricos y patrones no lineales que se oponen a conexiones simples o unidireccionales: "We'd grow solemn as planets / in an intricate orbit about her".[40] Este movimiento intrincado ejemplifica las contradicciones y tensiones que marcan la relación de la hija con la madre: en palabras de Villar-Argáiz, "the two instincts analysed by Rich operate simultaneously in Meehan's work: while she urges to reclaim her mother,

[34] Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, p. 236.
[35] Pilar Villar-Argáiz, "Matrophobia or Matrocompliance? Motherhood as 'Experience and Institution' in the Poetry of Eavan Boland and Paula Meehan", en *ABEI Journal*, p. 143.
[36] P. Meehan, *op. cit.*, p. 10.
[37] *Idem.*
[38] J. Gill, *op. cit.*, p. 45.
[39] *Idem.*
[40] P. Meehan, *op. cit.* p. 11.

she also struggles to win free of her influence on her life".[41] Como una madeja de estambre que se desenrolla, esta dinámica permite que la hija se aleje de su hogar, pero siempre encontrando el camino de regreso.

"The Pattern" plantea una poética y un discurso sobre la propia creatividad al emplear el tejido como una metáfora de los hilos que unen a la escritora con su pasado y como un símbolo del legado materno: tejer, como escribir, es una labor de concentración, en la que ocurren destellos de inspiración ("Her steel needles sparked and clacked"), y también momentos de incomprensión y dificultad ("her sporadic mutter / at a hard part in the pattern").[42] En último término, el patrón habla de la transmisión de un legado creativo que habilita el escape de la hija hacia la escritura, pero también de una fuerza que continuará vinculando a la hija con el pasado:

> I dreamt a robe of a colour
> so pure it became a word.
>
> Sometimes I'd have to kneel
> an hour before her at the fire,
> a skein round my outstretched hands,
> while she rolled wool into balls.
> If I swam like a kite too high
> amongst the shadows on the ceiling
> or flew like a fish in the pools
> of pulsing light, she'd reel me firmly
> home, she'd land me at her knees.[43]

En síntesis, el poema de Meehan explora un patrón que se puede heredar selectivamente: contra la suposición de que el antagonismo es "the fate of the eldest daughter", Meehan usa el tejido para buscar una reconciliación y para afirmar su propio origen y posicionamiento. Patricia Boyle Haberstroh afirma: "[t]he poem also pictures the daughter as a different kind of pattern-maker: the pattern is the poem, the knitting together of words".[44] Los versos finales del poema, "Tongues of flame in her dark eyes / she'd say, 'One of these days I must / teach you to follow a pattern'",[45] condensan el legado que, tal vez involuntariamente, la madre transmitió a la hija, y además postulan una relación ambivalente de cercanía y distancia,

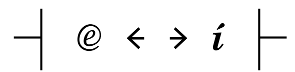
[41] P. Villar-Argáiz, *op. cit.*, p. 137.
[42] P. Meehan, *op. cit.*, p. 13.
[43] *Idem.*
[44] Patricia Boyle Haberstroh, *Women Creating Women: Contemporary Irish Poets*, p. 223.
[45] P. Meehan, *op. cit.*, p. 13.

aceptación y crítica, que ilumina las condiciones materiales y sociales que influyen en la poética de Meehan.

El último ejemplo en el que analizaré una poética de la autorreflexividad dirigida hacia la creación de un objeto plástico es "The Sitting" de Medbh McGuckian. Como en los dos ejemplos anteriores, el posicionamiento de la poeta y el significado de su escritura se encuentran al centro de las preguntas que el texto provoca. En los textos de Boland y Meehan, la negativa a privilegiar un discurso unificado o con bordes claros y estables se ha visto en las analogías con actividades creativas en las que los objetos se construyen mediante piezas que se ensamblan de adentro hacia afuera, así como mediante las imágenes de entramados y madejas. McGuckian lleva esta desestabilización aún más lejos, al elegir un yo lírico múltiple o borroso, que se resiste a ocupar un punto de referencia fijo. La centralidad que lo permeable y los marcos de referencia cambiantes tienen en la poética de McGuckian puede observarse incluso en lo paratextual: la antología que reúne su obra poética de 1982 a 2013 lleva el título *The Unfixed Horizon*. Danielle Sered resume así la poética de la autora norirlandesa: "McGuckian's poetry consistently engages the notion of the elusiveness of fixed meaning, particularly in her representation of her own writing. She deliberately sets herself apart from any poetics that offers closed or finished significations".[46] "The Sitting" forma parte de la colección *Venus and the Rain*, de 1984. En él, la creación artística se presenta cargada de conflictos y tensiones, y como un proceso que fragmenta la identidad de la voz poética en lugar de afirmarla.

En "The Sitting", la figura de la mujer creativa es una retratista. El poema inicia presentando al objeto de la representación: "My half-sister comes to me to be painted".[47] A pesar de que ella acepta posar, su intranquilidad es evidente, y su actitud sugiere incomodidad y elusividad. El poema expresa esto con imágenes de espacios angostos y vías de escape: "She is posing furtively, like a letter being / pushed under a door, making a tunnel with her / hands over her dull-rose dress".[48] Además, "half-sister" marca el inicio de una serie de procesos que permanecerán a medias o incompletos: de acuerdo con Borbála Faragó, "[w]ith only one parent shared, the half-sister is an apt representation of an intimate, but somehow problematized, association".[49] El enfrentamiento entre modelo y

[46] Danielle Sered, "'By Escaping and [Leaving] a Mark'. Authority and the Writing Subject of the Poetry of Medbh McGuckian", en *Irish University Review*, p. 274.
[47] Medbh McGuckian, *The Unfixed Horizon. New Selected Poems*, p. 25.
[48] *Idem*.
[49] Borbála Faragó, *Medbh McGuckian*, p. 34.



retratista se manifiesta en el contraste de colores: la voz y las acciones de la pintora se identifican con el rojo, que aparece en el cabello cobrizo de la media hermana ("her coppery / head is as bright as a net of lemons"), en su vestido color rosa apagado, y en "the note of positive red / in the kissed mouth I have given her".[50] Según Faragó, esta paleta de colores, que inicia con tonalidades más suaves de rojo ("dull-rose" y "coppery"), se intensifica en el rojo de los labios y culmina en el último verso, "a soiled, red-letter day": "When interpreted as an image of the creative performance, the use of red charts the ambivalence inherent in artistic representation, demonstrating its implied failure".[51] El retrato es recibido con escepticismo y desagrado por la modelo, quien se identifica con el azul y afirma su preferencia por los colores de los paisajes marinos. En última instancia, la media hermana protesta ante el acto mismo de la representación, y acusa a la retratista de participar en la creación de una imagen ilusoria, que distorsiona y falsifica:

> she calls it
> wishfulness, the failure of the tampering rain
> to go right into the mountain, she prefers
> my sea studies, and will not sit for me
> again, something half-opened, rarer
> than railroads, a soiled red-letter day.[52]

El veredicto de la modelo, quien previamente había expresado reservas hacia el cuadro ("she questions my brisk / brushwork"), es que la imagen se sustenta en "wishfulness", en una ilusión o engaño; al final, el retrato permanece incompleto: "[she] will not sit for me / again". "Something half-opened", en el penúltimo verso del poema, evoca las acciones inconclusas y las uniones incompletas que marcan al poema desde su inicio, e indica la falta de una resolución clara. Faragó concluye: "McGuckian pictures the desire to possess and understand her female muse through the metaphorical act of painting but what really interests her is the tension of never achieving unification".[53]

El rechazo de una copia imprecisa que conduce al engaño recuerda, por supuesto, las ideas platónicas sobre la imitación a las que Aristóteles respondió en la *Poética*. En "The Sitting", esta preocupación por el fracaso de

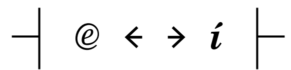
[50] M. McGuckian, *op. cit.*, p. 25.
[51] B. Faragó, *op. cit.*, p. 35.
[52] M. McGuckian, *op. cit.*, p. 25.
[53] B. Faragó, *op. cit.*, p. 34.

la obra de arte no deja de tener una dimensión ética, pero existen complicaciones adicionales cuando la poeta reflexiona sobre su propio poder como creadora en medio de un sistema cultural adverso. Por ello, Haberstroh propone que las figuras de retratista y retratada son parte de un mismo yo: "we can read the half-sister as one of the speaker's selves, what the poem calls 'something half-opened' [...] This poem may delineate the difficulties of a woman painting herself, analogous to a woman poet writing about herself".[54] Este desdoblamiento de la identidad puede ser un efecto de la transformación que ocurre en la autoría, con sus connotaciones de singularidad y originalidad, al ser encarnada por un cuerpo femenino: a diferencia de Boland, quien se sitúa "at the center of the lyric moment itself", McGuckian abandona ese punto de referencia, permitiendo que al final la escritura borre al yo, pero de una manera muy distinta a la "muerte del/de la autor(a)". Dicho de otra manera, la poética de McGuckian también cuestiona el régimen de singularidad, aunque su estrategia es diferente de la de Boland. Este pasaje de Danielle Sered explica así esta huida de los atributos tradicionales de la autoría:

> [T]he sheer grammatical difficulty of McGuckian's poetry, evident in everything from sudden shifts in subject and tense to the abundance of ellipses and sub-clauses, is compounded by a crafted disruption of the speaking voice and the authority it promises to secure. If authority includes the presumption of a centre or origin to which the meaning of the work can be traced and which can serve a clarifying or unifying function with regard to the narrative, if it includes the power to name or identify decisively and the use of a single and unified 'I', if it includes control over the proliferation of meaning in a given text and a general tendency toward power and sense, then this is simply not the authority in which McGuckian participates.[55]

Finalmente, la pintura también ha sido un sitio al que McGuckian recurre para afirmar su conciencia política ante lecturas limitantes que caracterizaban su obra temprana como "concerned quite broadly with women's issues"[56] (como si éstos no fueran temas políticos), en contraste con las expectativas que pesan sobre una poeta originaria de Belfast. Por ejemplo, su poemario *Drawing Ballerinas* (2001) toma este título de una frase de Henri Matisse: "when asked how he managed to survive World War II artistically, [Matisse] replied that he spent the worst years 'drawing

[54] P. Haberstroh, *op. cit.* p. 138–139.
[55] D. Sered, *op. cit.*, p. 273.
[56] Maureen E. Ruprecht Fadem, *Silence and Articulacy in the Poetry of Medbh McGuckian*, p. 25.



ballerinas'".[57] La poeta se apropia de la ironía del comentario de Matisse para defender su aproximación personal a la violencia de la que fue testigo durante la década de 1980. En forma similar, su libro *Captain Lavender*, pese a tener una dimensión autobiográfica (el tema central es la muerte del padre de McGuckian), incluye el siguiente epígrafe de Picasso: "I have not painted the war... but I have no doubt that the war is in [...] these paintings I have done".[58] Faragó y Schrage-Früh concluyen: "the legacy of the Troubles, though at times concealed and disguised, is deeply entwined with Medbh McGuckian's beautiful and enigmatic poems".[59]

Lo que en "The Sitting" parece un encuentro privado entre dos puntos de vista enfrentados es un estudio sobre cómo los muchos "yo" que coexisten en una subjetividad femenina (o en categorías generales como "poesía de mujeres") derivan en la imposibilidad de una escritura cerrada y estable, pero esta incompletud puede aceptarse como un componente integral de la creación: "the fragmentation and multiplicity in McGuckian's verse are not destructive of the self and of utterance, but rather singularly constructive of both".[60] En los ejemplos que he revisado, este diálogo con objetos plásticos, como el patchwork, el tejido y el retrato, habla de una búsqueda de espejos de la creación artística que no necesariamente devuelven una imagen acabada o accesible. Las analogías con otras formas de creación y los encuentros con otras figuras femeninas son parte de la labor autorreflexiva que he destacado en la poética de Boland, Meehan y McGuckian, tres poetas irlandesas nacidas a mediados del siglo XX. Al comparar sus textos he buscado hallar "unity within diversity", para usar las palabras de Gill una vez más. Aunque la crítica y la poesía tienen historias entrelazadas, estos textos exploran la posibilidad de que el poema sea en sí mismo un espacio teórico, en el que surjan preguntas y estructuras nuevas cuando cada una de estas autoras interviene en el lenguaje desde su particular cruce de identidades. Aunque la forma de este capítulo implica trabajar con una progresión lineal, creo que una lección valiosa de estos poemas sobre retazos ensamblados, madejas de estambre y retratos inacabados es que la manera idónea de pensar la poesía de mujeres es internándose en rutas intrincadas y en mapas superpuestos, siguiendo un movimiento alternativo al recorrido en línea recta con un punto de llegada estable.

[57] Borbála Faragó y Michaela Schrage-Früh, "Introduction", en Medbh McGuckian, *The Unfixed Horizon: New Selected Poems*, p. xxiv.
[58] *Ibid.*, p. xxv.
[59] *Idem.*
[60] D. Sered, *op. cit.*, p. 280.

Bibliografía



Boland, Eavan, *New Collected Poems*. Nueva York, W. W. Norton, 2008. 320 pp.

———, *Object Lessons. The Life of the Woman and the Poet in Our Time*. Nueva York: W.W. Norton, 1995. 272 pp.

Faragó, Borbála, *Medbh McGuckian*. Lanham, Bucknell University Press/Rowman & Littlefield, 2014. 238 pp.

Faragó, Borbála, y Michaela Schrage-Früh, "Introduction", en Medbh McGuckian, *The Unfixed Horizon. New Selected Poems*. Winston Salem, Wake Forest University Press, 2015, pp. xiii–xxxvii.

Korsmeyer, Carolyn, *Gender and Aesthetics. An Introduction*. Londres y Nueva York, Routledge, 2004. 208 pp.

Gill, Jo, *Women's Poetry*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2007. 248 pp.

González-Arias, Luz Mar, *Otra Irlanda. La estética postnacionalista de poetas y artistas irlandesas contemporáneas*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000. 360 pp.

Haberstroh, Patricia Boyle, *Women Creating Women. Contemporary Irish Women Poets*. Nueva York, Syracuse University Press, 1996. 264 pp.

McGuckian, Medbh, *The Unfixed Horizon. New Selected Poems*. Edición de Borbála Faragó y Michaela Schrage-Früh. Winston Salem, Wake Forest University Press, 2015. 339 pp.

Meehan, Paula, *Mysteries of the Home*. Dublín, Dedalus Press, 2013. 94 pp.

NEWCOMER, Caitlin, "Poetics", en *The Bloomsbury Handbook of 21st Century Feminist Theory*. Edición de Robin Truth Goodman. Londres y Nueva York, Bloomsbury, 2019, pp. 217–27.

PARKER, Rozsika, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres y Nueva York, I. B. Tauris, 2010. 256 pp.

PÉREZ Fontdevila, Aina, "Qué es una autora o qué no es un autor", en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Edición de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. Barcelona, Icaria Editorial, 2019, pp. 25–59.

RANDOLPH, Jody Allen, *Eavan Boland*. Lanham, Bucknell University Press/The Rowman and Littlefield Publishing Group, 2014. 246 pp.

————————, "Text and Context: Paula Meehan", en *An Sionnach: A Journal of Literature, Culture, and the Arts*, vol. 5, núm. 1, 2009, pp. 5–16.

————————, "An Interview with Eavan Boland", en *Irish University Review* vol. 23, núm. 1, 1993, pp. 117–30.

RICH, Adrienne, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York, W. W. Norton, 1995. 352 pp.

RUPRECHT Fadem, Maureen E., *Silence and Articulacy in the Poetry of Medbh McGuckian*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2019. 310 pp.

SERED, Danielle, "'By Escaping and [Leaving] a Mark'. Authority and the Writing Subject of the Poetry of Medbh McGuckian", en *Irish University Review* vol. 32, núm. 2, 2002, pp. 273–85.

THE IRISH Times View, "The Irish Times View on Eavan Boland: A Radical, Dissenting Voice". *The Irish Times* [en línea], 1 de mayo de 2020, sec. Editorials. <https://www.irishtimes.com/opinion/editorial/the-irish-times-view-on-eavan-boland-a-radical-dissenting-voice-1.4243096> [Consulta: 2 de enero, 2021.]

VILLAR-ARGÁIZ, Pilar, "Matrophobia or Matrocompliance? Motherhood as 'Experience and Institution' in the Poetry of Eavan Boland and Paula Meehan", en *ABEI Journal* vol. 11, 2009, pp. 127–46.

WITZLING, Mara, "Quilt Language. Towards a Poetics of Quilting", en *Women's History Review* vol. 18, núm. 4, 2009, pp. 619–37.

La traducción de la poesía de significados crípticos: Medbh McGuckian[1]

@

María Jesús Lorenzo Modia
Universidade da Coruña

Medbh McGuckian, poeta de Belfast, es conocida y admirada por los significados ocultos de sus versos que evocan en el público lector imágenes plurisignificativas y, en numerosas ocasiones, múltiples referencias intertextuales. Esta característica intrínseca de su poética hace única a McGuckian en el marco de la poesía irlandesa contemporánea y despertó la admiración de público y de crítica desde los comienzos de su carrera, en los años setenta del siglo pasado; y lo sigue haciendo en el año 2020, fecha en la que se ha celebrado su septuagésimo cumpleaños. McGuckian es una de las poetas irlandesas del norte que ha alcanzado mayores reconocimientos a nivel internacional. Su larga carrera literaria, durante la que ha publicado más de veinte volúmenes de poesía (referenciados en la bibliografía final), ha sido coronada con premios y distinciones, entre ellos el de Doctora Honoris Causa en la Universidad de Aberdeen, en Escocia,

[1] La autora reconoce por este medio el apoyo de los siguientes proyectos e instituciones: Proyecto de Investigación "El tropo animal" (PGC-2018-093545-B100), Proyecto de Investigación "Aesthetics, Ethics and Strategies of the New Migratory Cartographies and Transcultural Identities in 21st-Century Literature(s) in English" (PID2019-109582GBI00), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Agencia Estatal de investigación-AEI / FEDER-Unión Europea, y el Grupo de Investigación de Lengua y Literatura Inglesa Moderna y Contemporánea (CLIN), Universidade da Coruña.

en 2008. También ha recibido invitaciones como poeta visitante en universidades y centros de todos los continentes. Sin embargo, probablemente debido a varias causas entre las que destacan las características constitutivas de su poesía, que podemos definir como hermética, metapoética e hipertextual, la traducción de sus versos a otras lenguas no ha recibido, hasta donde alcanzamos, la atención merecida. Además de lo ya mencionado, otros condicionamientos que coadyuvan a la carencia de traducciones de sus volúmenes poéticos en otras lenguas serán analizados también en este trabajo, en especial en lengua española, ya que no constan traducciones en la base de datos del ISBN en España y, a falta de acceso electrónico a todas las agencias nacionales hispanoamericanas, es probable que de esta autora no haya volumen alguno traducido en el mundo hispánico.

Esto nos plantea un dilema en el que, para analizar esta ausencia, no sólo deberemos echar mano de los estudios de traducción sino también de las investigaciones sobre la denominada recepción literaria, conocidas como análisis de la respuesta del público lector. Los estudios de recepción dieron comienzo en la Universidad alemana de Constanza en los años sesenta del siglo pasado y los representantes más visibles de los mismos han sido Wolfrang Iser, autor de *The Act of Reading* (1978), Hans Robert Jauss, que aportó sus conclusiones sobre este tema en *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1986), Roman Ingarden, autor de estudios fenomenológicos en *La obra de arte literaria* (1998), y Hans Georg Gadamer, con su obra titulada *Hermenéutica, estética e historia* (2013). Sus planteamientos demostraron que para abordar el estudio de la literatura no era suficiente con prestar atención al texto, o al autor/a (o a ambos), también era necesario afrontar estudios en torno al contexto en el que se produce un texto, al medio en el que se difunde, y especialmente a la recepción del mismo y a los condicionantes que la propician o la impiden.

La recepción de los textos poéticos de Medbh McGuckian en el mundo hispánico está íntimamente relacionada con la traducción de los mismos. Analizar los procesos de la traducción en el siglo XXI implica posicionarse sobre la teoría de la traducción que se considera como asumible en la contemporaneidad. Ya se han abandonado las teorías de la equivalencia de Eugene Nida,[2] debido a que ya se ha demostrado por parte de los traductólogos que un texto en una lengua no puede hacerse equivalente en otro contexto sociocultural. El propio título de la obra de André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, publicado

[2] Eugene A. Nida, *Towards a Science of Translation*, p. 144.

en 1992, ya nos da una muy buena pista sobre el nuevo marco teórico en el que se inscribirán los nuevos estudios de traducción, esto es, traducir será considerado como reescribir, intervenir en un texto de forma consciente y explícita para que pueda ser entendido, valorado e insertado en la cultura meta. Uno de los autores que han sido fundamentales en los estudios postcoloniales y que también se han ocupado del rol de la traducción y de los traductores es Homi Bhabha. Éste ha planteado el proceso de traducción dando preeminencia a la potencialidad creativa del estado liminal o liminar en el que se encontraría el traductor/a: "we should remember that it is the 'inter'–the cutting edge of translation and renegotiation, the *in-between* space —that carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national anti-nationalist histories of the 'people'. And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves".[3]

La transición del siglo XX al XXI es un periodo en el que se han analizado los diferentes procesos de colonización cultural existentes en el mundo desde el enfoque postcolonial, y esta perspectiva crítica ha llegado también a los estudios de traducción en obras como la suscrita en 1999 por Susan Bassnett y Harish Triverdi, *Postcolonial Translation Theory*. Estos autores plantean la falta de similitud entre las culturas de partida y la meta en los siguientes términos: "Translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems".[4] Por otra parte, siguiendo a Itamar Even-Zohar y su teoría de los polisistemas (1990), debemos tener en cuenta que culturalmente están operando una multiplicidad de sistemas que propician que ciertos textos sean traducidos y otros no alcancen esta visibilidad.

En la actualidad se ha abandonado la idea de la invisibilidad del traductor, una vez que su función se ha demostrado presente en toda circunstancia como ha indicado Lawrence Venuti (1995). Mona Baker, por su parte, ha definido a la traducción como una actividad que incorpora un amplio rango de elementos coadyuvantes que no se restringen a un texto fuente concreto.[5] Tampoco podemos olvidar que, como demostró Louise von Flotow en *Translating Women* (2011), los textos de las mujeres, como los de otros grupos socialmente marginados, tienen menores oportunidades

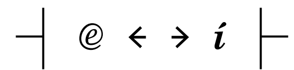
[3] Homi Bhabha, *The Location of Culture*, pp. 38–39.
[4] Susan Bassnett y Harish Triverdi, *Postcolonial Translation Theory*, p. 2.
[5] Mona Baker, "The Changing Landscape of Translation and Interpreting Studies", en *A Companion to Translation Studies*, p. 15.

de publicación y de traducción. Esto nos lleva a colegir que el hecho de que no se haya publicado una traducción completa de alguna de las obras de la autora que nos ocupa, implica que no ha habido un interés ni una política de canonización de la misma en las letras en castellano, esto es, no se la ha considerado una autora digna de ser elevada al canon de los poetas europeos contemporáneos que mereciesen ser conocidos por el mundo hispánico. Esto puede relacionarse también con lo que sucede con las candidaturas a los Premios Nobel de Literatura y los requisitos que han de cumplir los candidatos/as para ser tomados en consideración. Una de ellas es que los miembros de la Academia sueca conozcan la obra de los aspirantes, y para ello han de estar traducidos al sueco, preferentemente, o al menos deben estar en lengua francesa o inglesa. Esto ha sucedido para la selección de muchos autores de lengua castellana, y también aconteció en el caso de Gabriela Mistral como dio a conocer Pedro Pablo Zegers Blachet. Ya en 1971, sobre el hecho de traducir, el también Premio Nobel de literatura mexicano Octavio Paz se había pronunciado en el sentido siguiente:

> […] traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.[6]

Otro de los elementos a tener en cuenta, siguiendo a Venuti, es la existencia de un desequilibrio entre culturas, siendo la hispánica considerada de menor relevancia desde el punto de vista del mercado. Johan Heilbron y Gisèle Sapiro consideran a la lengua inglesa como central, a la francesa y la alemana siguiendo a la primera en su centralidad y definen, desde el punto de vista del volumen de las traducciones, cinco lenguas semi centrales, entre las que se encuentran la lengua castellana, a la cual, ateniéndose al Index Translationum de la UNESCO, sólo se registra entre el dos y el tres por ciento de las traducciones globales (95).[7] Mona Baker, siguiendo a Lawrence Venuti en su obra *The Translator's Invisibility*, también detecta esta falta de correspondencia entre culturas al traducir: "Imbalance in patterns of translation flow between majority and minority languages

[6] Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, s. p.
[7] Johan Heilbron y Gisèle Sapiro, "Outline for a Sociology of Translation", *Constructing a Sociology of Translation*, p. 95.

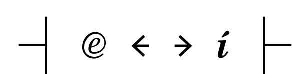


and literatures reflects a history of political and cultural domination, with English in particular occupying a hegemonic position in relation to all other languages".[8] Probablemente ésta es otra de las razones por las que no se ha publicado la obra de McGuckian en lengua castellana.

Pero existe otro elemento no menor que opera en el caso de McGuckian: el hecho de que se trata de una mujer. Como indican Louise Von Flotow (2011), Gayatry Spivak (1993), Judith Butler (1990, 2004) o Mona Baker (2014), esta condición determina negativamente las posibilidades de que se publiquen sus textos o sus traducciones ya que las prácticas culturales de las jerarquías de género suelen impedirlo.[9] En último lugar, aunque probablemente no de menor importancia, conviene mencionar dos aspectos constitutivos de la poética de McGuckian y es que se trata de una poeta que publica en Irlanda del Norte, esto es, desde la marginalidad católica inmersa en la cultura anglosajona, mayoritariamente de religión protestante, y este elemento tampoco debe ser olvidado si aplicamos un enfoque sociológico a los estudios de traducción. Este planteamiento es el propugnado por Jacob S. D. Blakesley en 2018 en su obra sobre los poetas traductores, ya que se suele considerar que estos autores están especialmente dotados para realizar la tarea de traductores. También conviene ponderar el hecho de que el verso siempre se ha considerado un género comercialmente menor, y que, en consecuencia, no reporta relevancia internacional para animar a su publicación.

Una vez revisados los condicionantes externos que explicarían la falta de traducciones de la poeta al castellano conviene reflexionar sobre su importancia dentro de las letras irlandesas e incluso en la poesía en lengua inglesa. Su obra ha recibido numerosos premios tanto en el Reino Unido como en Irlanda. Desde 1980, año en el que recibió la poeta el galardón Eric Gregory, su carrera se ha visto respaldada por el premio Rooney de literatura irlandesa (1982), el premio del Consejo de las Artes de Irlanda y el Alice Hunt Bartlett, ambos también en 1982 por su primera colección, *The Flower Master*, que la elevó a la consideración de gran poeta en lengua inglesa. También obtuvo otros galardones, entre los que se cuentan el Premio Cheltenham en 1989, el Premio Bass Ireland de Literatura (1991), el Premio de poesía de Literatura Irlandesa del diario *Irish Times* y el premio Helen Wadell, ambos en 1992, el Premio Vincent Literary de la Ireland Fund en 1998 y el Forward Poetry al mejor poema en 2002. Fue la primera mujer

[8] M. Baker, "The Changing Landscape of Translation and Interpreting Studies", en *A Companion to Translation Studies*, p. 18.
[9] M. Baker, "Introduction", *A Companion to Translation Studies*, p. 4.

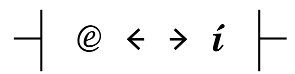


en obtener el reconocimiento de ser poeta residente en la Queen's University de Belfast. También fue finalista del premio de poesía del *Irish Times* en tres ocasiones más, en 2005, 2007 y 2020, por los volúmenes titulados *The Book of the Angel*, *The Curragh Requires No Harbour* y *Marine Cloud Brightening*, respectivamente. La mera enumeración de reconocimientos públicos recibidos la sitúa en la cumbre de la literatura irlandesa contemporánea.

Otro elemento al que atender para valorar la visibilidad de McGuckian como poeta es el de estar incorporada como objeto de estudio y difusión tanto en las antologías como en las colecciones de ensayos sobre la literatura irlandesa e inglesa contemporáneas y las monografías existentes sobre su obra. Aunque estas referencias no pretenden ser exhaustivas, la autora y su producción poética se encuentran incluidas en las últimas décadas figurando como objeto de estudio en numerosas revistas de la especialidad desde los años ochenta del siglo pasado hasta la fecha. Uno de los primeros fueron los de Clair Wills sobre la figura materna, en el año 1988 (y posteriormente otro en 1995), o el estudio pionero de Anne Fogarty, analizando su obra junto a la de Eavan Boland, publicado en 1994. También ha recibido atención por medio de capítulos independientes en compilaciones como el realizado por Wills, publicado en Oxford University Press en 1993, o el rubricado por la experta crítica Edna Longley en su obra de 2002 con el significativo título *Poetry and Posterity*.

En el año 2003 se publicó el *Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry* editado por Matthew Campbell. En esta colección de ensayos críticos aparecen dos capítulos dedicados a la obra de McGuckian y su relación con otras y otros poetas contemporáneos. La relevancia de la autora es estudiada por Guinn Batten junto a Eavan Boland y Eiléan Ní Chuilleanáin desde el punto de vista de las mujeres y la nación.[10] En el capítulo siguiente, Shane Murphy analiza la obra de McGuckian junto con la de los poetas de Irlanda del Norte: Paul Muldoon, Tom Paulin y Ciaran Carson, con un enfoque estrófico y formal.[11] En el año 2011 la editorial Cambridge University Press publica una nueva colección en la que se evalúa la poesía de mujeres del siglo XX tanto en Irlanda como en el Reino Unido, y McGuckian aparece junto a la poeta laureada escocesa Carol Ann Duffy en el ensayo de Brian Caraher sobre las rupturas de las líneas

[10] Guinn Batten, "Boland, McGuckian, Ní Chuilleanáin and the body of the nation", en *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*, pp. 169–188.
[11] Shane Murphy, "Sonnets, centos and long lines: McGuckian, Muldoon, Paulin and Carson", *ibid.*, pp. 189–208.



de comunicación.[12] En el mismo año 2011 se publica una nueva colección de ensayos en Cambridge University Press sobre literatura irlandesa y escocesa moderna. En él la crítica y poeta Leontia Flynn relaciona a la poeta irlandesa con el escocés Frank Kuppner,[13] argumentando que ella es como una médium que traduce a la realidad de sus poemas las voces de otros autores antiguos y modernos, del este y del oeste. Para 2015 Lucy Collins publica un largo artículo sobre el extrañamiento espacio-temporal en la obra de McGuckian en un volumen dedicado a las poetas irlandesas contemporáneas.[14] Por su parte, Maureen E. Ruprecht Fadem ha realizado una monografía titulada *The Literature of Northern Ireland: Spectral Borderlands* (2015) y Lorenzo-Modia ha publicado en un volumen sobre las poetas y la movilidad realizado por en 2016, un trabajo sobre la poeta. Por último, en 2020, McGuckian es analizada junto a los grandes escritores irlandeses Oscar Wilde, William Butler Yeats, George Bernard Shaw, James Joyce, Samuel Beckett and Seamus Heaney, entre otros, por Michael McAteer en *Excess in Modern Irish Writing*, y también en el *Wiley Blackwell Companion to Contemporary British and Irish Literature*, que incorpora un estudio individualizado a cargo de Borbála Faragó.

También se han realizado varias monografías sobre su obra como la de la propia Borbála Faragó de 2014 publicada por el servicio de publicaciones de la Universidad de Cork, en Irlanda, y editada en Estados Unidos por la editorial Bucknell University Press. Existe otro estudio de 2020 en forma de libro firmado por Maureen E. Ruprecht Fadem, titulado *Silence and Articulacy in the Poetry of Medbh McGuckian*. En este mismo año la Federación Europea de Asociaciones de Estudios Irlandeses prepara una edición especial dedicada a su figura en la *Review of Irish Studies in Europe*. Todos estos estudios y reconocimientos han resultado ser políticas de canonización de la autora y han permitido que la poeta siguiese escribiendo y gozando del favor del público y de la crítica.

Los datos con los que contamos indican la escasez de traducciones que constan hasta el momento presente. Si atendemos a la base de datos de la UNESCO, Index Translationum, aunque según Heilbron y Sapiro no es muy fiable,[15] pues revela la existencia de dos entradas de traducciones, una al

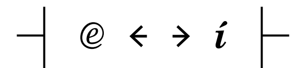
[12] Brian Caraher, "Carol Ann Duffy, Medbh McGuckian and ruptures in the line of communication", en *The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women's Poetry*, pp. 179–195.
[13] Leontia Flynn, "'No misprints in this work:' the poetic 'translations' of Medbh McGuckian and Frank Kuppner", en *Modern Irish and Scottish Poetry*, pp. 280–293.
[14] Lucy Collins, "Medbh McGuckian's Radical Temporalities", en *Contemporary Irish Women Poets: Memory and Estrangement*, pp. 139–168.
[15] Johan Heilbron y Gisèle Sapiro, "Outline for a Sociology of Translation", en *Constructing a Sociology of Translation,* p. 95.

italiano, de Giovanna Iorio (2000), y otra al polaco, de Andrzej Szuba (1998), que presentan versiones de algunos poemas. Existen también traducciones de ocho poemas al húngaro por parte de Erika Mihálycsa, de Ferencz Gyözö y de László Bárdos. Por lo que se refiere a las versiones de las lenguas peninsulares hispánicas, en castellano se han publicado algunas ediciones de poemas aislados (Adam Gai, Caulfield & Goodby 2008, Lorenzo-Modia 2020), lo mismo que en lengua gallega, a cargo de Antonio de Toro, en colaboración con David Clark y Emilio Ínsua (1999) y de Lorenzo-Modia (2017). Todas estas traducciones indican el interés existente por la obra de la poeta, pero al tiempo nos hacen ser conscientes de que no se han afrontado traducciones de volúmenes completos.

El elemento crucial que probablemente ha impedido la circulación de la obra de McGuckian a otras lenguas europeas es la principal característica constitutiva de la poesía de la autora: su organización críptica y plurisignificativa. Es sabido que sus textos tienen una estructura sintáctica compleja, que se ha definido como desfamiliarización gramatical.[16] La propia autora indica que la razón primordial de que sus poemas son aparentemente tan oscuros es su procedencia norirlandesa. En su opinión esto es debido a dos razones históricas. En primer lugar, que se trata de irlandeses que han perdido su lengua en un violento proceso de colonización y están usando una lengua que no es la suya y no les permite la comunicación de forma completa. Y en segundo, porque escribe desde Irlanda del Norte en un lugar en el que la libertad de expresión no era frecuente entre los diferentes bandos durante el tiempo de *The Troubles*. En el norte de la isla se desató la violencia, sufrida especialmente por la población católica, durante el periodo de tiempo conocido como "los problemas", denominación que es un claro intento de quitar importancia al conflicto existente en el Ulster entre los años 1960 y 1999, que terminó con el acuerdo de paz de Viernes Santo. La propia poeta describe los problemas lingüísticos en una entrevista en 2004, indicando que no podían hablar unos con otros,[17] y el autor norirlandés Seamus Heaney, galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1995, lo refiere muy acertadamente en el poema titulado "Whatever You Say, Say Nothing", esto es, digas lo que digas, no digas nada, perteneciente al libro *North*, publicado en 1975.

Para ilustrar las dificultades de comprensión de los poemas y, como consecuencia, la complejidad de las traducciones, haremos catas en algunas

[16] Maureen E. Ruprecht Fadem, *Silence and Articulacy in the Poetry of Medbh McGuckian*, p. 96.
[17] María Jesús Lorenzo-Modia, "An Interview with Medbh McGuckian", en *The European English Messenger*, p. 40.



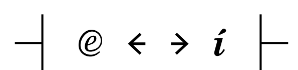
de las traducciones al castellano ya publicadas, de manera que se ilustrarán las formas de resolver o bien las indefiniciones, o las referencias plurisignificativas. Uno de los casos objeto de análisis es el poema titulado "The Feather Shop", traducido al gallego y analizado por Lorenzo-Modia (2017). El primer elemento de sorpresa es el propio título, ya que no parece que sea clara la significación del mismo debido a que no parece que existan este tipo de establecimientos de venta de plumas. En la primera estrofa se encuentra el sintagma "loveless country", que presenta varias posibilidades de interpretación puesto que el sustantivo es polisémico, ya que puede referirse tanto al país como entidad política como al paisaje. En las líneas dos y tres del poema se menciona la construcción de carreteras en el paisaje, pero no se aprecia si se trata de trabajos con efectos positivos o negativos en el territorio. En la línea tres se habla de "passive houses", expresión que se refiere a construcciones respetuosas con el medioambiente y que no malgastan los recursos naturales. La segunda estrofa del poema cambia el tono y se incrementan los signos de preocupación sobre la posible desfloración de una hija, conectándola con los procesos de la naturaleza, pero deslizando subliminalmente una pluralidad de significados para los que esperamos clarificación. La tercera estrofa establece la relación entre el cultivo de la escritura y las flores de un jardín indicando la responsabilidad artística de la voz poética en relación con la vida de las mujeres. Esta relación se ve abruptamente turbada por la referencia a una mujer que fue oficialmente sometida a juicio y, acto seguido, se cita una feria de contratación en la que se ofrecían mujeres para ser empleadas como internas en las mansiones. El poema concluye desvelando que ella ha huido de la casa del amo embarazada y se la juzga por el robo de un hierro de la cama y de unos platos de estaño. No se aclara si el embarazo ha sido fruto de una seducción o de violación en la casa, pero es claro que ella es la considerada culpable tanto legal como socialmente: "I saw her pull two out of her bosom, / Her Damascene moment, her sacrament money, / Her elopement from the house and infamous / Behaviour, unlawfully begotten on her body". (vv. 17–20). Esta última estrofa arroja luz y permite reinterpretar el poema, que comienza indicando la falta de amor tanto en las relaciones humanas como con la naturaleza y el país y concluye con la certeza de que las mujeres son las que lo sufren en mayor medida. Todos estos elementos indican que se trata de un poema en el que se pondera la ecología y las relaciones de respeto con el entorno y con todos los que lo habitan.

Si analizamos con atención la traducción del poema "The Contingency of Befalling", traducido como "La contingencia del acontecer", observamos

nuevamente las dificultades que la traducción presenta.[18] El primer elemento que conlleva una dudosa interpretación es el propio título del poema, ya que no existe unanimidad en la significación del sustantivo y si tiene connotaciones necesariamente negativas o no. La composición comienza con una frase preposicional que introduce una paradoja puesto que relaciona elementos considerados habitualmente antagónicos: "In the galloping melt of the lethal church." En la línea dos se habla de diferentes especies de altramuces, unos venenosos y otros comestibles, y en la línea tres aparece una nueva complejidad semiológica y gramatical, ya que se cita un huerto de velas y las plantas de María "a grove of candels, Mary plants." traducido como "un huerto de velas, las plantas de María", con el fin de que se mantuviese la polisemia existente en el poema en lengua inglesa. Como es evidente, el verso puede referirse a una mujer que se ocupa de un huerto cerca de la iglesia, también puede referirse a la Virgen y tener una interpretación religiosa, o incluso a plantas medicinales de huertos marianos medievales, pero otra de las interpretaciones es la posible referencia al cannabis para recreo o con fines medicinales. Todas estas interpretaciones son posibles en el poema ya que hay muchas referencias a la flora en sentido positivo y muchas referencias negativas, que concluyen con las descorazonadoras líneas finales y referidas a la muerte de la lengua: "her valley finally / reborn into the world with a tongue now dust." (vv. 25–26). El poema puede tener una doble interpretación, la de seres que cuidan del medio ambiente y otros lo llevan hacia la muerte, que conlleva la muerte de la lengua original de los hablantes de Irlanda.

Como conclusión podemos indicar que la importancia incuestionable de la escritora norirlandesa Medbh McGuckian proviene no sólo de su larga trayectoria como traductora de poesía y autora de unas veinte colecciones de poemas, sino de la atención recibida en forma de galardones y numerosos trabajos tanto en prestigiosas editoriales como en los servicios de publicaciones de las propias universidades. Todas las investigaciones y catas realizadas en bases de datos nos llevan a pensar que su obra no ha trascendido suficientemente desde el mundo irlandés a las letras hispanas, o incluso a otras lenguas, en forma de libro. Este trabajo demuestra que, junto a otros elementos socioculturales, la naturaleza críptica y compleja de su poesía ha sido uno de los elementos determinantes para que su obra no haya sido traducida de forma sistemática a otras lenguas.

[18] M. Lorenzo-Modia, "Medbh McGuckian and Ecofeminist Anxiety: 'The Contingency of Befalling'", en *Estudios Irlandeses*, pp. 53–64.



BIBLIOGRAFÍA



BAKER, Mona, "Introduction", en *A Companion to Translation Studies*. Edición de Sandra Bermann y Catherine Porter. Oxford, Wiley Blackwell, 2014, pp. 1–11.

———, "The Changing Landscape of Translation and Interpreting Studies", en *A Companion to Translation Studies*. Edición de Sandra Bermann y Catherine Porter, Oxford, Wiley Blackwell, 2014, pp. 15–27.

BASSNETT, Susan y Harish Triverdi, *Postcolonial Translation Theory*. Londres, Routledge, 1999. 224 pp.

BÁRDOS, László, trad., "Az örökösnő ('The Heiress' in Hungarian)", en *Babel Matrix* [en línea]. <https://www.babelmatrix.org/works/en/McGuckian%2C_Medbh-1950/The_Heiress/hu/51873-Az_%C3%B6r%C3%B6k%C3%B6sn%C5%91?tr_id=4087>. [Consulta: 15 de noviembre, 2020].

BATTEN, Guinn, "Boland, McGuckian, Ní Chuilleanáin and the body of the nation", en *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Edición de Matthew Campbell. Cambridge University Press, 2003, pp. 169–188.

BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994. 304 pp.

BLAKESLEY, Jacob S. D., *A Sociological Approach to Poetry Translation: Modern European Poet-Translators*, Londres, Routledge, 2018. 272 pp.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990. 190 pp.

———, *Undoing Gender*, Nueva York, Routledge, 2004. 288 pp.

CARAHER, Brian, "Carol Ann Duffy, Medbh McGuckian and ruptures in the line of communication", en *The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women's Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 179–195.

CAULFIELD, Carlota y John Goodby, *No soy tu musa: Antología de poetas irlandesas contemporáneas*. Madrid, Editorial Torremozas, 2008. 208 pp.

COLLINS, Lucy, "Medbh McGuckian's Radical Temporalities", en *Contemporary Irish Women Poets. Memory and Estrangement*. Liverpool, Liverpool University Press, 2015, pp. 139–168.

EVEN-ZOHAR, Itamar, *Polysystem Studies*, Special Issue, *Poetics Today*, vol. 11, no. 1, 1990.

FADEM, Maureen E. Ruprecht, *Silence and Articulacy in the Poetry of Medbh McGuckian*. Londres y Nueva York, Lexington Books, 2020. 271 pp.

——————————, "Outlining Silence in the Poetry of Medbh McGuckian", en *The Literature of Northern Ireland. Spectral Borderlands*. Londres y Nueva York, Palgrave, 2015, pp. 99–135.

FARAGÓ, Borbála, *Medbh McGuckian*. Cork, Cork University Press, 2014; Lewisburg, Pensilvania, Bucknell University Press, 2014. 239 pp.

__________, "Medbh McGuckian: 'All We Have to Go On Is the Words'", en *Wiley Blackwell Companion to Contemporary British and Irish Literature*. Edición de Richard Bradford *et al.* Oxford, Wiley Blackwell, 2020, vol. 1, pp. 275–286.

FLYNN, Leontia, "'No misprints in this work': the poetic 'translations' of Medbh McGuckian and Frank Kuppner", en *Modern Irish and Scottish Poetry*. Edición de Peter Mackay, Edna Longley y Frank Brearton. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 280–293.

FOGARTY, Anne, "'A Noise of Myth': Speaking (as) Woman in the Poetry of Eavan Boland and Medbh McGuckian", en *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 17, núm. 1, 1994, pp. 92–102.

GADAMER, Hans Georg, *Hermenéutica, estética e historia. Antología.* Trad. de Constantino Ruiz Garrido y Manuel Olasagasti. Salamanca, Sígueme, 2013. 384 pp.

GAI, Adam, "Medbh McGuckian 'The Singer' y mi traducción al español", en *Academia* [en línea]. <http://www.academia.edu/35772616/Medbh_Mcguckian_The_Singer_y_mi_traduccion_al_español>. [Consulta: 15 de noviembre, 2020].

HEANEY, Seamus, *North*. Londres, Faber & Faber, 1975. 73 pp.

HEILBRON, Johan y Gisèle Sapiro, "Outline for a Sociology of Translation", en *Constructing a Sociology of Translation*. Edición de Michaela Wolf y Alexandra Fukari. Amsterdam, John Benjamins, 2007, 93–107.

INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*. Trad. e introd. de Gerald Nyenhuis. México, Universidad Iberoamericana y Madrid, Taurus, 1998. 468 pp.

IORIO, Giovanna, trad., *Scene da un bordello e altre poesie*. Pistoia, Via del vento, 2000. 31 pp.

ISER, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1978. 239 pp.

JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986. 436 pp.

GYÖZÖ, Ferencz, trad., "A bük éve ('The Mast Year' in Hungarian)", en *Hungarians in the Tower of Babel* [en línea]. <https://www.magyarulbabelben.net/works/en/McGuckian,_Medbh-1950/The_Mast_Year/hu/51875-A_b%C3%BCkk_%C3%A9ve?interfaceLang=en>. [Consulta: 15 de noviembre, 2020].

LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres, Routledge, 1992. 134 pp.

LONGLEY, Edna, *Poetry and Posterity*. Newcastle, Bloodaxe Books, 2002. 350 pp.

LORENZO-Modia, María Jesús, "An Interview with Medbh McGuckian", *The European English Messenger*, vol. 13, núm. 2, 2004, pp. 35–43.

———, "On Not Leaving Belfast in Trouble: Medbh McGuckian as a Symbol of Irish Resistance", en *Ex-sistere: Women's Mobility in Contemporary Irish, Welsh and Galician Literatures*. Edición de María Jesús Lorenzo-Modia, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 136–153.

———, "'The Feather Shop' de Medbh McGuckian: A ollada empática ás mulleres e á natureza", en *Boletín galego de literatura*, vol. 50, núm. 1, 2017, pp. 69–88.

———, "Medbh McGuckian and Ecofeminist Anxiety: 'The Contingency of Befalling'", en *Estudios Irlandeses*. Special Issue. Edición de Manuela Palacios, Margarita Estévez-Sáa y Noemí Pereira Ares. Vol. 15, núm. 2, 2020, pp. 53–64.

McAteer, Michael, *Excess in Modern Irish*. California, Springer Nature, 2020. 279 pp.

McGuckian, Medbh, *Portrait of Joanna*. Belfast, Ulsterman Publications, 1980. 24 pp.

———, *Horsepower Pass By! A Study of the Car in the Poetry of Seamus Heaney*. Coleraine, University of Ulster, Cranagh Press, 1999. 36 pp.

McGuckian, Medbh, y Eiléan Ní Chuilleanáin, trads., *The Water Horse*, de Nuala Ní Dhomhnaill. Oldcastle, Gallery Press, 1999. 121 pp.

McGuckian, Medbh, ed., *The Big Striped Golfing Umbrella: Poems by Young People from Northern Ireland*. Ils. de Anne Carlisle. Belfast, The Arts Council of Northern Ireland, 1985. 101 pp.

———, *The Flower Master*. Oxford, Oxford University Press, 1980; reimp. en *The Flower Master and Other Poems*, Loughcrew, Oldcastle, Gallery Press, 1993. 58 pp.

———, *Venus and the Rain*. Oxford, Oxford UP, 1984; ed. rev. Loughcrew, Gallery Press, 1993. 55 pp.

———, *On Ballycastle Beach*. Loughcrew, Gallery Press, 1988. 60 pp.

———, *Marconi's Cottage*. Loughcrew, Gallery Press, 1991. 110 pp.

———, *Captain Lavender*. Loughcrew, Gallery Press, 1994. 83 pp.

———, *Shelmalier*. Loughcrew, Gallery Press, 1998. 120 pp.

———, *The Face of the Earth*. Loughcrew, Gallery Press, 2002. 82 pp.

———, *The Soldiers of Year II*. Winston-Salem, Wake Forest UP, 2002. 130 pp.

———, *Had I a Thousand Lives*. Loughcrew, Gallery Press, 2003. 105 pp.

———, *The Book of the Angel*. Loughcrew, Gallery Press, 2004. 85 pp.

———, *The Curragh Requires no Harbours*. Loughcrew, Gallery Press, 2006. 80 pp.

———, *Love, the Magician*. Baldoyle, Arlen House, 2018. 86 pp.

———, *Marine Cloud Brightening*. Loughcrew, Gallery Press, 2019. 88 pp.

MIHÁLYCSA, Erika, "Erika Mihálycsa: It's like caviar", en *Hungarian Literature Online* [en línea]. [Consulta: 28 de mayo de 2018]. <https://hlo.hu/interview/erika_mihalycsa_it_s_like_caviar.html>. [Consulta: 15 de noviembre, 2020].

MURPHY, Shane, "Sonnets, centos and long lines: McGuckian, Muldoon, Paulin and Carson", en *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Edición de Matthew Campbell. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 189–208.

NIDA, Eugene A., *Towards a Science of Translation*. Leiden, Brill, 1964. 331 pp.

PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad* [en línea]. Barcelona, Tusquets, 1971. <http://cervantesvirtual.com> [Consulta: 15 de noviembre, 2020].

SPIVAK, Gayatri, "The Politics of Translation", en *Outside in the Teaching Machine*. Londres y Nueva York, Routledge, 1993, pp. 179–200.

SZUBA, Andrzej, *Ksiezniczka rownoleglobokow*. Edición bilingüe. Lodz, Polonia, Correstudio, Muzeum Kslazki Artstycznej, 1998. 140 pp.

TORO SANTOS, Antonio Raúl de, ed., *Poesía irlandesa contemporánea.* Traducción al gallego de Antonio de Toro, David Clark y Emilio Ínsua González. A Coruña, Espiral Maior, 1999, pp. 109–117.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*. Londres, Routledge, 1995. 324 pp.

VON FLOTOW, Louise, ed., *Translating Women*. Ottawa, Ottawa University Press, 2011. 341 pp.

WILLS, Clair, "The Perfect Mother: Authority in the Poetry of Medbh McGuckian", en *Text and Context*, vol. 3, 1988, pp. 91–111.

———, *Improprieties: Politics and Sexuality in Northern Irish Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 1993. 263 pp.

———, "Voices from the Nursery: Medbh McGuckian's Plantation", en *Poetry in Contemporary Irish Literature*. *Studies in Contemporary Irish Literature* 2. *Irish Literary Studies* 43. Edición de Michael Kenneally. Gerrards Cross, Colin Smythe, 1995, pp. 373–399.

ZEGERS BLACHET, Pedro Pablo, "Gabriela Mistral: Premio Nobel de Literatura 1945 (a sesenta años)", en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* [en línea]. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriela-mistral-premio-nobel-de-literatura-1945-a-sesenta-aos-0/html/018d6cd0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. [Consulta: 15 de noviembre, 2020].

Among the bathtubs: la poética del inventario de Derek Mahon

@

David Pruneda Sentíes
Universidad Nacional Autónoma de México

La elaboración de una lista es un acto en el que una gran variedad de artículos adquiere significado en virtud, principalmente, de haber sido éstos reunidos. Mediante un solo gesto, aquello que se encontraba antes desperdigado en otros conjuntos recibe una identidad doble, puesto que ésta se define tanto por las nuevas relaciones que se establecen entre las entidades agrupadas, como por su inclusión en la lista recién conformada. Inventariar implica una modificación de las condiciones de una situación porque se trata de una tarea que multiplica las asociaciones entre artículos, al mismo tiempo que fomenta su conservación. Entonces, en este ensayo se propone explicar cómo las representaciones de objetos en la obra de Derek Mahon cumplen estas dos funciones. A partir de un enfoque que parte de las teorías de la materialidad, aquí argumento que una poética del inventario en los textos de Mahon revela que las *cosas*[1] se encuentran inmersas en una red pluridimensional de espacios, tiempos, prácticas y afectos, cuyo trazado habilita la exploración de diversas formas de preservación. Con la intención de demostrar lo anterior, este ensayo inicia con

[1] Escribo la palabra *cosa* en cursivas cuando se emplea en referencia al trabajo teórico de Bill Brown sobre este concepto.

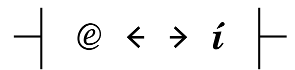
una definición de la noción de inventario y después analiza los tres tipos de relaciones que la poética de Mahon multiplica: contextuales, utilitarias y afectivas.

"Things you understood [...] Things that puzzled you [...]"[2]

Para identificar un inventario en la poesía de Mahon, es necesario concentrarse en el registro de objetos que, a raíz de su representación en el lenguaje, se transforman en *cosas*. Bill Brown señala que vemos a través de los objetos para descubrir algo acerca de la historia, la sociedad, la naturaleza o la cultura, debido a que existe un conjunto de códigos que nos permiten comprenderlos como hechos. En cambio, sólo podemos vislumbrar las *cosas* porque su manifestación es un fenómeno coyuntural que requiere de una alteración en el desenvolvimiento cotidiano de la realidad: "We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily".[3] Según Brown, los objetos se manifiestan como *cosas* a partir de un cambio en la relación que mantienen con los seres humanos, de modo que una *cosa* entraña una asociación particular entre un sujeto y un objeto. Un inventario supone el asiento de las modificaciones en la materialidad de diversos objetos que alteran sus relaciones con los sujetos y habilitan sus manifestaciones como *cosas*.

En la poesía de Mahon, el registro de los cambios en las asociaciones que conforman la compleja red de la realidad es una preocupación central. Por un lado, esto se advierte en la producción de los textos; puesto que éstos se transforman de una edición a otra, es común encontrar variaciones de los mismos poemas en diferentes publicaciones. De acuerdo con Peter Denman, "the changes are not made in the interests of ideological revisionism or a technical tinkering; the point is the unfixing, the repeated challenge to insolent ontology. His poetry must be read as a work in constant progress, dedicated to Heraclitus".[4] Esto quiere decir que para Mahon no

[2] Derek Mahon, "*from* New York Time: 17 — St. Bridget's Day", vv. 38, 41. Dada la orientación pedagógica de este ensayo, la mayoría de los poemas citados o referidos son fácilmente accesibles en línea.
[3] Bill Brown, "Thing Theory", p. 4.
[4] Peter Denman, "Know the One? Insolent Ontology and Mahon's Revisions", p. 37.

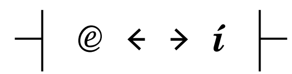


existe una forma final, sino que cada versión de un poema es siempre provisional. Por otro lado, la transformación también es un rasgo de los vínculos entre entidades animadas e inanimadas en la poesía de Mahon, lo que, según Lucy Collins, tiene una consecuencia palpable en la recepción de los textos: "The relationship between the human and the inanimate here is constantly changing, so that the emotional territory shifts as we read. In turn, our way of reading, and the variety of interpretations that can be placed on this encounter, constantly changes".[5] Una de las posibilidades interpretativas en esta situación es que en la obra de Mahon los objetos se experimentan como *cosas*. El inventario implica, entonces, la recolección de estos fenómenos mediante un acto descriptivo.

La descripción suele frecuentar las discusiones en torno a la materialidad. En línea con la propuesta de Elaine Freedgood de llevar a cabo una lectura literal y no simbólica de los objetos representados en los textos literarios,[6] Canon Schmitt pretende contrarrestar la desventaja axiológica en la que Georg Lukács coloca la descripción en relación con la narración en el discurso novelístico.[7] Al extrapolar estos argumentos al discurso académico, Schmitt cuestiona la posición inferior de la descripción con respecto a la interpretación. Él declara que constantemente se ha señalado que la interpretación informa cualquier acto de descripción, pero que pocas veces se ha señalado que la interpretación depende de la descripción.[8] Ahora bien, lo más relevante para el inventario es que cada elemento añadido en un acto de descripción no conlleva la mera acumulación: "Here is the crux of why interpretation needs description, why no description can be thorough enough to suspend the need for more description: each new item on the list of what is there to be seen or read reorganizes everything. It's a case of parataxis—*and* this *and* this *and* this—eventuating in hypotaxis—*and* this, *therefore* that".[9] A partir de su reflexión sobre la descripción, Schmitt demuestra que la elaboración de una lista tiene efectos retóricos que pueden conducir a cambios en la lógica de las relaciones entre los elementos incluidos.

La poética del inventario de Mahon adopta esta manera de entender la descripción para dar cuenta de las manifestaciones de las *cosas* porque en lugar de particularizar los detalles de un solo objeto, sus descripciones tienden a agregar más entidades. De acuerdo con Ahmed Badrideen,

[5] Lucy Collins, "'A Disused Shed in Co Wexford', Derek Mahon", p. 261.
[6] *Cf.* Elaine Freedgood, *The Ideas in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*, p. 4.
[7] *Cf.* Georg Lukács, "Narrate or Describe?", p. 130.
[8] *Cf.* Cannon Schmitt, "Interpret or Describe?", p. 108.
[9] *Ibid*, pp. 114–115.



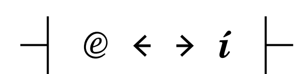
"[d]escriptive passages in Mahon's poetry are often rich; a richness, however, which is derived not from concentrated attention on one thing [...], but rather from a large field of vision, which moves from image to image woven together by the poet's thoughts".[10] De hecho, es común que los poemas de Mahon inicien con una sensación de vacío que se va colmando a medida que el texto se desarrolla. Sobre el inicio de la segunda estrofa de "A Disused Shed in Co. Wexford" ("Deep in the grounds of a burnt-out hotel, / Among the bathtubs and the washbasins / A thousand mushrooms crowd to a keyhole"),[11] Collins comenta que después de un inicio solitario, el poema se atesta sintácticamente de objetos multisilábicos que abarrotan el ritmo de los versos.[12] A su vez, Richard Rankin Russell destaca que la palabra "nothing" en la segunda estrofa de "A Garage in Co. Cork" da la impresión de que el espacio está vacío, pero rápidamente comienza a llenarse con una multitud de artículos:[13]

> Like a frontier store-front in an old western
> It might have nothing behind it but thin air,
> Building materials, fruit boxes, scrap iron,
> Dust-laden shrubs and coils of rusty wire,
> A cabbage-white fluttering in the sodden
> Silence of an untended kitchen garden —.[14]

La descripción de la cochera no se logra con la pormenorización de sus características, sino mediante la adición de imágenes que, dicho sea de paso, son conjeturas que ni siquiera están a la vista.

El inventario anterior registra la manera en la que una heterogeneidad de objetos se transforma en una variedad de *cosas*. Así como en los ejemplos que expone Brown del mal funcionamiento del taladro o del automóvil, en los versos citados se observa cómo los materiales de construcción no sostienen ningún edificio, las cajas probablemente no contienen frutas, el metal de la chatarra se encuentra lejos de ser útil, los arbustos polvorientos no son una imagen de frondosidad y el alambre oxidado se ha vuelto frágil e inservible. En todos estos casos hay una alteración en la relación entre los sujetos y los objetos, pero su manifestación como *cosas* también se produce por el acto mismo de reunirlos en una lista. Esto se evidencia por la presencia

[10] Ahmed Badrideen, "The Counter-Apocalyptic Moment in Derek Mahon's Poetry", p. 103.
[11] D. Mahon, "A Disused Shed in Co. Wexford", vv. 11–13.
[12] *Cf.* L. Collins, *op. cit.*, p, 258.
[13] *Cf.* Richard Rankin Russell, "Shades of Larkin: Singularity and Transcendence in Derek Mahon's 'A Garage in Co. Cork'", p. 99.
[14] D. Mahon, "A Garage in Co. Cork", vv. 7–12.



de un tipo de mariposa ("cabbage-white") que destaca entre las imágenes del desperdicio y que —parafraseando a Brown— atrofia los circuitos convencionales de un campo semántico. Es así como la poética del inventario otorga la doble identidad que mencioné al inicio de este ensayo. Con todo, los fragmentos referidos arriba son apenas una muestra de este rasgo en la obra de Mahon. Ahora merece la pena profundizar en algunos de sus inventarios, comenzando por aquéllos que multiplican relaciones contextuales.

"What is this enchanted place?"[15]

En nuestra cotidianidad, cuando surge el tema del contexto en una conversación, tiende a pensarse en él como una suerte de contenedor en donde existen las entidades materiales e inmateriales del mundo. No obstante las ventajas pragmáticas que aporta en la comunicación casual, esta concepción no es del todo funcional en el análisis de la cultura, en general, y de la literatura, en particular, porque el contexto de una obra puede volverse con facilidad una categoría que se refiere a todo y a nada al mismo tiempo. Es por esto que, en lugar de hablar del contexto como una multiplicidad de condiciones preexistentes, resulta más atinado entenderlo como una consecuencia cuyas causas se localizan en las entidades materiales e inmateriales mismas. Según Jennifer Daryl Slack, "context is not something *out there, within which practices occur or which influence the development of practices.* Rather, *identities, practices, and effects generally, constitute the very context within which they are practices, identities or effects*".[16] Esta manera de entender la categoría permite realizar un mapeo del contexto a partir de lo concreto e inmediato, es decir, a partir de la obra que es motivo de estudio y de las conexiones que establece en múltiples direcciones. Por su parte, Rita Felski señala que estas interconexiones son tanto espaciales como temporales,[17] de manera que, con el afán de analizar las relaciones contextuales que se multiplican en la poesía de Mahon, primero me concentro en los inventarios en los que se destaca el espacio y después en aquéllos en los que sobresale el tiempo.

Una de las vetas más significativas en la reflexión de Mahon sobre los espacios es su interés por asuntos ecológicos. Su obra tardía —por ejemplo,

[15] D. Mahon, "The Dream Play", v. 11.
[16] Jennifer Daryl Slack, "The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies", p. 125. Las cursivas son del texto original.
[17] *Cf.* Rita Felski, *The Limits of Critique*, p. 158.

Life on Earth (2008)— evidencia un cambio en la actitud del poeta hacia la naturaleza, de tal suerte que sus textos se vuelven una celebración del mundo natural.[18] El inicio de "The Dream Play" evoca un lugar que aparenta estar vacío, pero que, similar a "A Garage in Co. Cork", se llena con una lista de entidades heterogéneas:

> The spirits have dispersed, the woods
> faded to grey from midnight blue
> leaving a powdery residue,
> night music fainter, frivolous gods
> withdrawing, cries of yin and yang,
> discords of the bionic young;
> cobweb and insects, hares and deer,
> wild strawberries and eglantine,
> dawn silence of the biosphere,
> amid the branches a torn wing
> — what is this enchanted place?[19]

Las relaciones que se establecen entre el bosque que cambia de color, la música nocturna que modifica su volumen, los gritos, los desacuerdos, las telarañas, los insectos, los mamíferos y las plantas, saturan el espacio y producen su propio contexto: este lugar encantado. No es una coincidencia que la voz poética se pregunte por la identidad de este contexto porque las entidades que lo conforman han interrumpido el flujo normal de los códigos que le permiten al poeta comprenderlas como hechos. De acuerdo con James McElroy, "Mahon's poetic is clearly one that likes to envision the natural order as being 'other than'",[20] lo que quiere decir que en esta poesía la naturaleza deja de darse por sentada e irrumpe en la percepción, alterando su relación con el sujeto. Si bien la *thing theory* de Brown ubica su atención en los productos de la sociedad industrializada, me parece que es posible recurrir a sus argumentos para explicar instantes como "The Dream Play", en los que las entidades del mundo natural se transforman en *cosas*.

Al inicio de este ensayo adelanté que los inventarios facilitan que la poesía de Mahon explore diversas formas de preservación. "A Country Road" continúa con la atención puesta en la naturaleza para desplegar un conjunto de asociaciones que constituyen un espacio en el que el sujeto se encuentra de paso; sin embargo, a pesar de la esencia transitoria del camino, la voz poética reclama:

[18] *Cf.* A. Badrideen, *op. cit.*, p. 101.
[19] D. Mahon, "The Dream Play", vv. 1–11.
[20] James McElroy, "Eco-Criticism and Derek Mahon's 'A Disused Shed in County Wexford'", p. 219.

We belong to this —

not as discrete
observing presences but as born
participants in the action, sharing of course
'the seminal substance of the universe'
with hedgerow, flower and thorn,
rook, rabbit and rat.

These longer days
bursting with sunlit fruit
and some vague confidence inspire besides
skittish bacteria, fungi, viruses, gastropods
squirming in earth and dirt.[21]

La interacción entre el sujeto y la naturaleza cambia porque la voz poética no se limita a observar esta red de entidades desde la distancia, sino que se incluye en la lista con el seto, la flor, los arbustos espinosos, el grajo, el conejo, la rata, las bacterias, los hongos, los virus y los gasterópodos. La poesía de Mahon desarrolla un sentido de pertenencia con las *cosas* naturales, lo que fomenta la preservación y motiva la superación de una tendencia en la crítica de literatura irlandesa que McElroy llama "ecocontradicciones": "These serve to fashion a critical notation that narrows or eliminates the significance of nature in Irish literature by forestalling any extended discussion of floral or faunal species variation. The net result is that 'nature' often ends up being hidden in plain sight".[22] McElroy señala que el estudio de la naturaleza en la literatura irlandesa suele estar supeditado a la presentación de analogías que ocultan la presencia de las entidades naturales materiales detrás de posturas ideológicas que alimentan la metonimia de "la tierra" (*the land*). Contrariamente, como se ha visto en "The Dream Play" y en "A Country Road", la poética del inventario de Mahon provoca que los componentes de la naturaleza se vuelvan *cosas* que irrumpen en el flujo cotidiano del espacio, por lo que resulta imposible perderlos de vista tras la idea de "la tierra".

Por su parte, la multiplicación de conexiones temporales destaca en "Lives", en donde un mismo objeto se transforma en múltiples *cosas* debido al paso del tiempo:

[21] D. Mahon, "A Country Road", vv. 18–29.
[22] J. McElroy, *op. cit.*, p. 215.

First time out
I was a torc of gold
And wept tears of the sun.

That was fun
But they buried me
In the earth two thousand years

Till a labourer
Turned me up with a pick
In eighteen fifty-four.[23]

El collar original que mantenía una relación de ornato con un sujeto modifica sus rasgos materiales cuando es enterrado y hallado dos mil años después como una reliquia arqueológica. El destino de este objeto continúa desenvolviéndose a medida que Mahon elabora un inventario de las *cosas* en las que se convierte: un remo enterrado en una playa para señalizar una tumba, en el verso 10; una protuberancia de arcilla en un tapete navajo, en el verso 18; una piedra en el Tibet, en el verso 33; un trozo de corteza en el corazón de África, en el verso 34; etcétera. Pero la irrupción más significativa sucede en la segunda mitad del poema, cuando el objeto se presenta como un antropólogo:

It all seems
A little unreal now,
Now that I am

An anthropologist
With my own
Credit card, dictaphone,

Army-surplus boots
And a whole boatload
Of photographic equipment.[24]

El texto trasciende su forma prosopopéyica porque el objeto no sólo adquiere la propiedad humana del habla, sino que también se identifica como una persona con una formación y un equipo profesionales. Este evento inusual puede explicarse desde la perspectiva de la materialidad que he

[23] D. Mahon, "Lives", vv. 1–9.
[24] *Ibid*., vv. 37–45.

adoptado en este ensayo. Inés Corujo Martín dice que los enfoques materialistas actuales cuestionan la dicotomía cartesiana entre el sujeto y el objeto: "Según esta apreciación, los objetos son agentes productivos que participan en el mundo social y se comportan como 'cuasi sujetos', mientras que el sujeto opera como un 'cuasi objeto'".[25] El poema implica, por lo tanto, un cuestionamiento ontológico:

I know too much
To be anything any more;
And if in the distant

Future someone
Thinks he has once been me
As I am today,

Let him revise
His insolent ontology
Or teach himself to pray.[26]

Al final del poema, el antropólogo es simultáneamente un "cuasi sujeto" y un "cuasi objeto" en virtud de su manifestación como *cosa* y a partir del incremento de las relaciones temporales que el inventario ha posibilitado en "Lives".

Tanto en los textos analizados anteriormente como en otros poemas —por ejemplo, "Dawn at St. Patrick's", "A Swim in Co. Wicklow" y "The Terminal Bar"—, la proliferación de las relaciones contextuales en la obra de Mahon se dispara en múltiples direcciones. Por supuesto, esta abundancia de posibilidades es un rasgo inherente del espacio y del tiempo. Para Felski, "[t]ime is not a tidy sequence of partitioned units but a profusion of whirlpools and rapids, eddies and flows, as objects, ideas, images, and texts from different moments swirl, tumble, and collide in ever-changing combinations and constellations. New actors jostle alongside those with thousand-year histories […]".[27] En este sentido, no basta con reflexionar en torno a cómo los objetos se vuelven *cosas* por efecto de los contextos que constituyen, sino que también es necesario pensar en las acciones que éstas realizan y en las que potencialmente habilitan.

[25] Inés Corujo Martín, "*Thing theory* y la cuestión de la materialidad", p. 21.
[26] D. Mahon, "Lives", vv. 46–54.
[27] R. Felski, *op. cit.*, p. 158.

"Nothing is random, nothing goes to waste"[28]

Determinar la utilidad de un objeto requiere una ecuación compleja en la que se ponderan diversos factores: las características del artículo, las capacidades de quien puede utilizarlo, los usos específicos que se le han dado y a los que puede ser sometido, las condiciones de la situación que permiten o no ciertas acciones, entre otros. Una categoría útil para abordar este aspecto de la materialidad es la de *affordance*.[29] Originalmente acuñado desde la psicología cognitiva por James J. Gibson en 1979, el término *affordance* se refiere a un recurso que el ambiente ofrece a cualquier animal con las capacidades de advertirlo y de utilizarlo; así, las *affordances* aportan oportunidades a los animales para adoptar diferentes comportamientos.[30] Hacia finales de la década de 1980, Donald Norman extrapoló la categoría al diseño industrial para particularizarla en los objetos: "The term *affordance* refers to the perceived and actual properties of the thing, primarily those fundamental properties that determine just how the thing could possibly be used".[31] Similar a la *cosa* de Brown, una *affordance* supone una relación, pero además de considerar un sujeto y un objeto, esta categoría incluye la situación en la que los artículos son utilizados o podrían utilizarse, es decir, la *affordance* sirve para hablar tanto de los usos realizados como de aquéllos en potencia. De acuerdo con Caroline Levine, "*affordance* is a term used to describe the potential uses or actions latent in materials and designs. Glass affords transparency and brittleness. Steel affords strength, smoothness, hardness, and durability. Cotton affords fluffiness, but also breathable cloth when it is spun into yarn and thread".[32] A partir de trabajos como el de Levine, la *affordance* ha encontrado un camino a los estudios literarios y, dado que Mahon se interesa no sólo en el funcionamiento, sino también en el "refuncionamiento" de objetos, la categoría ofrece (*affords*) una aproximación viable a las relaciones utilitarias que se multiplican en sus inventarios poéticos.

El lugar privilegiado del que gozan los desechos de la sociedad industrializada no ha pasado desapercibido para la crítica de la poesía de Mahon.

[28] D. Mahon, "Courtyards in Delft", v. 15.
[29] La traducción del término *affordance* es "ofrecimiento"; sin embargo, aquí mantengo la palabra en inglés y en cursivas porque me parece que así se facilitan investigaciones subsecuentes, dado que la mayor parte de la bibliografía sobre el tema está publicada en inglés.
[30] *Cf.* Anthony Chemero, "An Outline of a Theory of Affordances", p. 182.
[31] Donald Norman, *apud* Martin Oliver, "The Problem with Affordance", p. 406.
[32] Caroline Levine, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, p. 6

Según Haughton, "[h]e works upon what has been worked out and abandoned, he mines what has already been mined and exhausted. Objects and places dropped out of usage become current again in his poems, like that disused shed in the burnt-out hotel".[33] No cabe duda de que "A Disused Shed in Co. Wexford" es el poema de Mahon que más atención ha recibido. De hecho, al inicio de este ensayo, "A Disused Shed in Co. Wexford" ofreció una introducción a la poética del inventario, pero ahora es apropiado analizarlo con un poco más de detalle para explicar que un tipo de las modificaciones materiales que registra la poesía de Mahon se relaciona con cambios en las *affordances* de los objetos, cuyo efecto es que éstos se manifiesten como *cosas*.

El título del poema enfatiza este fenómeno porque a pesar de que se transmita la idea explícita de que el cobertizo no se utiliza, el contenido del texto revela que en realidad el objeto sí está en uso. Este cambio en sus *affordances* se adelanta desde la primera estrofa, que menciona otros lugares que han agotado su función original y que ahora tienen una nueva *affordance*; son espacios "where a thought might grow":

> Peruvian mines, worked out and abandoned
> To a slow clock of condensation,
> An echo trapped for ever, and a flutter
> Of wildflowers in the lift-shaft,
> Indian compounds where the wind dances
> And a door bangs with diminished confidence,
> Lime crevices behind rippling rain barrels,
> Dog corners for bone burials;[34]

El inventario de las *affordances* no se detiene ahí, puesto que, junto con la posibilidad de la contemplación, el cobertizo ofrece las condiciones para la proliferación de una colonia de hongos. Éstos no se limitan a crecer, sino que el lugar también les permite desear: "What should they do there but desire?"[35] En su reflexión ecocrítica, McElroy destaca que este poema expone un micro hábitat cenobítico con su propio micro clima, perfectamente apto para que se presenten variaciones biológicas.[36] La lista de las modificaciones en las relaciones utilitarias evidencia así la situación que teoriza Gibson, de manera que en "A Disused Shed in Co. Wexford" los recursos

[33] H. Haughton, *op. cit.*, p. 324.
[34] D. Mahon, "A Disused Shed in Co. Wexford", vv. 1–9.
[35] *Ibid*, v. 16.
[36] J. McElroy, *op. cit.*, p. 222.

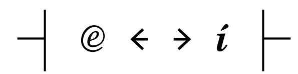
del ambiente son advertidos y aprovechados por los seres vivos. No obstante, el poema de Mahon complejiza este fenómeno porque el espacio es un objeto que se manifiesta como *cosa* cuando se altera su funcionamiento, al mismo tiempo que esta *cosa* ofrece las condiciones para que los objetos en su interior se manifiesten como *cosas*. La última estrofa registra cómo los hongos aportan una oportunidad para que otros animales adopten un comportamiento específico:

> They are begging us, you see, in their wordless way,
> To do something, to speak on their behalf
> Or at least not to close the door again.
> Lost people of Treblinka and Pompeii!
> 'Save us, save us,' they seem to say,
> 'Let the god not abandon us
> Who have come so far in darkness and in pain.
> We too had our lives to live.
> You with your light meter and relaxed itinerary,
> Let not our naive labours have been in vain!'[37]

Es aquí cuando las *cosas* en las que se han transformado los hongos aportan las condiciones para que sus ruegos sin palabras convenzan a los humanos de que, por lo menos, no aprovechen la *affordance* de contención que ofrece la puerta del cobertizo. A su vez, la relevancia de "A Disused Shed in Co. Wexford" para la discusión sobre la utilidad de los objetos excede los propios límites del texto. Collins argumenta que este poema se ha vuelto tan importante en la recepción de la obra de Mahon porque "it offers an insight into how we might read Mahon's work as a whole to best understand its cumulative effect and its extraordinary resonance for readers of twentieth-century poetry in English. 'A Disused Shed in Co Wexford' changes how we think about what a poem does".[38] Podría decirse, por lo tanto, que el texto no sólo hace un inventario de los cambios en las *affordances* de las *cosas* que representa, sino que el poema mismo multiplica sus relaciones utilitarias cuando aprovecha los recursos que le ofrece el ambiente extratextual.

Otro poema que suele ser motivo de estudio es el ya mencionado "A Garage in Co. Cork". Según Haughton, en este texto puede observarse una estética de la basura que pretende resistirse a lo que Mahon llamó "the

[37] D. Mahon, "A Disused Shed in Co. Wexford", vv. 51–60.
[38] L. Collins, *op. cit.*, p. 256.



white noise of late-century consumerism”.[39] Esto se debe a que su poesía no deja el desperdicio a su suerte para que sea olvidado en los circuitos de producción y distribución, consumo y exhibición; más bien, “A Garage in Co. Cork” se propone preservar por medio de sus inventarios los usos anteriores y actuales de los objetos:

Here in this quiet corner of Co. Cork
A family ate, slept, and watched the rain
Dance clean and cobalt the exhausted grit
So that the mind shrank from the glare of it.
[…]
Surely a whitewashed sun-trap at the back
Gave way to hens, wild thyme, and the first few
Shadowy yards of an overgrown cart track,
Tyres in the branches such as Noah knew —
Beyond, a swoop of mountain where you heard,
Disconsolate in the haze, a single blackbird.

Left to itself, the functional will cast
A death-bed glow of picturesque abandon.
The intact antiquities of the recent past,
Dropped from the retail catalogues, return
To the materials that gave rise to them
And shine with a late sacramental gleam.[40]

Hacia el final del poema los objetos han modificado su uso mundano por uno transcendental, lo que finalmente los transforma en *cosas* cuando regresan a su sustancia original. De acuerdo con Russell, “Mahon’s verbal tending of the ground around this derelict garage and its assembled objects and imagined people, animal, and vegetal lives in “A Garage” signifies the importance of the ordinary and how it can be made extraordinary, even sacred, in the right hands”.[41] El poema vuelve a singularizar aquello que la sociedad industrial ha “comodificado ” y las *cosas* recién sacralizadas en el lenguaje poético ofrecen una experiencia divina por medio de su resplandor. Ahora bien, es importante mencionar que nada de lo anterior hubiera sido posible sin las *affordances* de lo que inspiró “A Garage in Co. Cork”: la fotografía de una postal de Fritz Curzon titulada *McGrotty’s Garage*. No resulta exagerado argumentar que el poema de Mahon es una

[39] H. Haughton, *op. cit.*, p. 326.
[40] D. Mahon, “A Garage in Co. Cork”, vv. 15–18, 25–36.
[41] R. R. Russell, *op. cit.*, p. 101.

representación verbal de una imagen artística, por lo que en este punto es pertinente revisar una veta en su obra que implica una relación particular entre los objetos de arte y la expresión poética: la écfrasis.

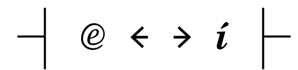
Para concluir con este apartado sobre las relaciones utilitarias, traigo a la mesa una prueba de la poesía ecfrástica de Mahon. Ésta es, según Bridget Vincent, abundante y compleja porque se ha basado en obras de épocas variadas: esculturas, fotografías y pinturas (de Edvard Munch, Vincent Van Gogh, Pisanello, Paolo Uccello, Pieter de Hooch, Edward Hopper, Maurice Wilks, Tamara Natalie Madden, Howard Hodgkin y William Scott). Asimismo, Vincent argumenta que el modo ecfrástico le permite a Mahon aglutinar problemáticas sobre abstracción y materialidad en su propia poética, especialmente cuando la fuente de sus écfrasis son objetos cotidianos: "When Mahon uses the ekphrastic moment as a chance to meditate on his poetics, often his ideals emerge not as straightforward goals but as force fields of productive contradiction: his use of objects as prompts is implicated both in his adumbration of ideals and in his questioning of them".[42] Así, la poesía de Mahon modifica las *affordances* de los objetos comunes y corrientes, puesto que al ser utilizados como tema de un poema ecfrástico, éstos reciben un valor estético del que antes carecían.

"Courtyards in Delft" es una representación verbal del cuadro *Patio de una casa de Delft* (1658) del pintor holandés Pieter de Hooch. El poema inicia con una descripción que añade entidades más que detalles a un solo artículo:

> Oblique light on the trite, on brick and tile—
> Immaculate masonry, and everywhere that
> Water tap, that broom and wooden pail
> To keep it so. House-proud, the wives
> Of artisans pursue their thrifty lives
> Among scrubbed yards, modest but adequate.
> Foliage is sparse, and clings. No breeze
> Ruffles the trim composure of those trees.[43]

Si se considera que esta escena está enmarcada dentro de una obra arte, entonces es comprensible que sorprenda la atención puesta en los objetos cotidianos, como el grifo de agua y la escoba. Una forma de interpretar este énfasis es considerar que en la representación ecfrástica de artículos mate-

[42] Bridget Vincent, "Object Lessons: Derek Mahon's Material Ekphrasis", p. 372.
[43] D. Mahon, "Courtyards in Delft", vv. 1–8.



riales existe una ambivalencia entre la necesidad de acercase a lo concreto y la imposibilidad de hacerlo.

La escoba, primero en la pintura y segundo en el poema, se encuentra en una indefinición ontológica porque es al mismo tiempo materia y signo pictórico-verbal. A la luz de la manera en que los inventarios de Mahon multiplican las relaciones utilitarias, podría decirse que esta indeterminación ontológica en realidad es un desdoblamiento, puesto que la escoba es objeto, pintura y palabra. En este sentido, Vincent se pregunta: "Does including […] a household knife in an ekphrasis confer artistic value on an object defined more by its utility than its aesthetic properties, or does it do the more complex work of acknowledging that the object might have a prior artistic value, a value which predates the present frame?"[44] En consonancia con la poética del inventario, la respuesta de "Courtyards in Delft" es ambas: "Nothing is random, nothing goes to waste".[45]

El registro de las *affordances* de los objetos en la poesía de Mahon revela que éstos se manifiestan como *cosas* cuando hay alteraciones en su utilidad. Ya sea que los desechos ofrezcan las condiciones para el desarrollo de organismos inesperados, que el desperdicio permita experiencias trascendentales o que un artículo común y corriente adquiera un valor estético, los inventarios trazan la red pluridimensional de relaciones en la que se encuentran inmersas las *cosas* y posibilita así su conservación —un fenómeno que también es observable en poemas como "New Space", "Lapis Lazuli" y "Shapes and Shadows"—. Para concluir con las tres relaciones que la poética de Mahon multiplica, sólo resta examinar un tipo de vínculo que involucra a los sujetos y a los objetos de maneras más estrechas y hasta entrañables.

"A flickering network of vague energies"[46]

La permanencia de un artículo no siempre se justifica por su utilidad pragmática, sino que en muchas ocasiones un objeto se conserva por su valor sentimental; su capacidad de establecer lazos emocionales suele asegurarles un lugar en la lista de pertenencias de una persona. Sara Ahmed dice que los objetos nos atraen hacia ellos y a lo que les rodea, es decir, a sus

[44] B. Vincent, *op. cit.*, p. 380.
[45] D. Mahon, "Courtyards in Delft", v. 15.
[46] D. Mahon, "Aphrodite's Pool", v. 5.

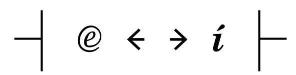
condiciones de llegada a nuestra vida.[47] En la circulación cotidiana de entidades, hay algunas que se adhieren a los sujetos debido a que éstas traen consigo bagajes que prometen sensaciones particulares: "Objects are sticky because they are already attributed as being good or bad, as being the cause of happiness or unhappiness".[48] Éste y otros fenómenos asociados con los intercambios sentimentales y emocionales entre cuerpos pueden explicarse con ayuda de la teoría de los afectos. De acuerdo con Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, el afecto es un ímpetu o un brío en un estado de relación entre dos cuerpos, así como el tránsito de fuerzas o intensidades entre éstos: "That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves".[49] El estudio de los afectos requiere de la identificación de momentos álgidos en las conexiones entre las entidades para evidenciar la manera en la que éstas ejercen afección o son afectadas. Los inventarios poéticos de Mahon proveen un escaparate ideal para observar la condición dinámica de los afectos que emanan de las *cosas*. De hecho, la existencia misma del inventario da cuenta de cómo hay ciertas *cosas* que son más pegajosas que otras gracias a su capacidad de crear relaciones afectivas.

La voz poética de "After the Titanic" es un sobreviviente del hundimiento y en sus meditaciones elabora una lista de entidades que se adhieren a sus recuerdos debido a la intensidad de la experiencia:

> They said I got away in a boat
> And humbled me at the inquiry. I tell you
> I sank as far that night as any
> Hero. As I sat shivering on the dark water
> I turned to ice to hear my costly
> Life go thundering down in a pandemonium of
> Prams, pianos, sideboards, winches,
> Boilers bursting and shredded ragtime.[50]

La remembranza del momento en el que una vida opulenta se hundía en el Atlántico junto con las carriolas, los pianos, los aparadores, las manijas y los calentadores de agua asocia estos objetos con la tragedia. Nue-

[47] Sara Ahmed, "Happy Objects", p. 33.
[48] *Ibid*, p. 35.
[49] Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, "An Inventory of Shimmers", p. 1.
[50] D. Mahon, "After the Titanic", vv. 1–8.



vamente, el inventario de Mahon describe agregando entidades en lugar de detalles y estos objetos se transforman en *cosas* cuando se les coloca en un contexto al que no pertenecen: el fondo del océano. La inclusión del "ragtime" funciona de manera similar a la de la mariposa en "A Garage in Co. Cork", puesto que desentona con el campo semántico de los objetos con los que se enlista, además de que su caracterización como "shredded" contrasta con el carácter predominantemente alegre de este género musical. El "rag" deja de ser un objeto feliz —siguiendo a Ahmed— y se vuelve una *cosa* desventurada.

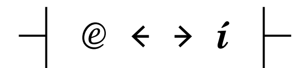
El poema regresa al presente de la voz poética para exponer un vistazo de una vida que dista significativamente de la que tenía antes del hundimiento:

> Now I hide
> In a lonely house behind the sea
> Where the tide leaves broken toys and hatboxes
> Silently at my door. The showers of
> April, flowers of May mean nothing to me, nor the
> Late light of June, when my gardener
> Describes to strangers how the old man stays in bed
> On seaward mornings after nights of
> Wind, takes his cocaine and will see no one.[51]

El recordatorio de la marea es devastador porque evoca el incidente para la voz poética no de manera imaginaria, sino por medio de lo concreto y tangible. Según Haughton, "[t]he Titanic, built in Mahon's native Belfast, is one of the great symbols of modernity, but in Mahon's poem it only survives as flotsam and jetsam, with its haunted Captain seeing even 'broken toys and hatboxes' as silent reminders of the gigantic human catastrophe".[52] Por supuesto, en el inventario de este poema es necesario considerar el barco, en tanto que es un objeto pegajoso al que, en primera instancia, la gente se sintió atraída positivamente; sin embargo, sus relaciones afectivas se multiplicaron cuando el hundimiento atrofió los circuitos de las expectativas y provocó la manifestación del Titanic como *cosa*.

Así como "After the Titanic" registra afectos negativos, "At Ursula's" muestra la otra cara de la moneda. Quizás no haya un conjunto de objetos capaz de urdir una red tan robusta de afectos positivos como la comida. En este texto, la voz poética describe una situación con un bagaje que promete

[51] *Ibid*, vv. 8–16.
[52] H. Haughton, *op. cit.*, p. 335.



sensaciones placenteras: "A cold and stormy morning. / I sit in Ursula's place / and fancy something spicy / served with the usual grace".[53] El adjetivo *usual* revela que este evento es conocido y que se ha vuelto una costumbre de la voz poética frecuentar el merendero de Úrsula. De acuerdo con Ahmed, la habitualidad es un rasgo de los afectos porque es mediante la repetición de acciones que un objeto se asocia con un afecto, de manera que el primero llega a ser conocido como la fuente del segundo: "The object becomes a feeling-cause. Once an object is a feeling-cause, it can cause feeling, so that when we feel the feeling we expect to feel we are affirmed".[54] Debido a sus experiencias anteriores en el local de Úrsula, la voz poética entiende retrospectivamente la comida que allí se sirve como la causa de sus afectos positivos.

Si los afectos se definen como un flujo de fuerzas de un cuerpo a otro, no sorprende que la comida represente una fuente importante de emociones, dado que ésta se trata principalmente de intensidades. El inventario del poema enfatiza sabores ligeros, mentolados, picantes y herbales que sólo pueden conseguirse a partir de la combinación de ingredientes y de los procesos propios de la práctica culinaria.

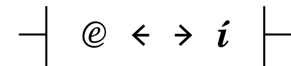
Some red basil linguine
would surely hit the spot,
something light and shiny,
mint-yoghurty and hot;

a frosty but delightful
pistachio ice-cream
and some strong herbal
infusion wreathed in steam.

Once a tomato sandwich
and a pint of stout would do
but them days are over.
I want to have a go

at some amusing fusion
Thai and Italian both,
a dish of squid and pine-nuts
simmered in lemon broth,

[53] D. Mahon, "At Ursula's", vv. 1–4.
[54] S. Ahmed, *op. cit.*, p. 40.



and catch the atmospherics,
the happy lunchtime crowd,
as the cold hand gets warmer
and conversation loud.[55]

Puesto que los platillos son objetos pegajosos que nos atraen y a los que asociamos afectos positivos, es razonable suponer que la cocina tiene la capacidad de transformarlos en *cosas*. La comida no sólo aporta nutrientes para la subsistencia biológica, sino que también vincula al cuerpo con lugares, tiempos, actos y emociones. Por lo tanto, a los momentos que utiliza Brown para ejemplificar la manifestación de los objetos como *cosas* (cuando uno se corta un dedo con una hoja de papel, cuando uno se tropieza con un juguete, cuando una nuez nos cae en la cabeza) es necesario incluir el instante en el que degustamos un platillo saturado de relaciones afectivas: "These are occasions outside the scene of phenomenological attention that nonetheless teach you that you're 'caught up in things' and that the 'body is a thing among things'".[56]

"After the Titanic" y "At Ursula's" representan apenas un atisbo de los inventarios en los que Mahon intensifica las relaciones afectivas que se establecen entre *cosas*. Merece la pena consultar también poemas como "Death and the Sun", "The Apotheosis of Tins" y "Aphrodite's Pool" para tener un panorama más amplio de la "red titilante de vagas energías" que su poética ensambla mediante el registro de los momentos de intensidad. Estas listas dan cuenta de la capacidad de los objetos de adherirse a nuestras vidas, incluso cuando su función inmediata ha dejado de ser evidente.

Conclusión

Este ensayo propuso la noción de inventario para explicar cómo las representaciones de objetos en la poesía de Mahon no sólo multiplican las asociaciones entre artículos, sino que también fomentan su conservación. Entender el inventario poético como un registro de modificaciones en las relaciones entre sujetos y objetos ha permitido destacar los momentos en los que se interrumpen los circuitos cotidianos de la realidad, dando pie a que las *cosas* se manifiesten. En tanto que son incluidas en una lista que les otorga significado, las *cosas* son parte de un acto de preservación.

[55] *Ibid*, vv. 9–28.
[56] B. Brown, *op. cit.*, p. 4.

Russell señala que la obra de Mahon se compara frecuentemente con la de Philip Larkin porque ambas son conducidas por el impulso de resguardar los aspectos de la vida cotidiana que podrían pasar desapercibidos. Como dijo Larkin, “I write poems to preserve things I have seen/thought/felt […] both for myself and for others, though I feel that my prime responsibility is to the experience itself, which I am trying to keep from oblivion for its own sake. Why I should do this I have no idea, but I think the impulse to preserve lies at the bottom of all art”.[57] Ya sea subrayando la necesidad de conservar el espacio y el tiempo, de reconocer la utilidad de la basura y el desperdicio, o de meditar sobre los eventos trágicos y felices de una vida, inventariar mantiene el olvido a raya y evita que, como imploran los hongos de “A Disused Shed in Co. Wexford”, todo nuestro ingenuo trabajo haya sido en vano.

[57] Philip Larkin, *apud* R. R. Russell, *op. cit.*, p. 99.

Bibliografía



Ahmed, Sara, "Happy Objects", en *The Affect Theory Reader*. Ed. de Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth. Durham, Duke University Press, 2010, pp. 29–51.

Badrideen, Ahmed, "The Counter-Apocalyptic Moment in Derek Mahon's Poetry", en *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, vol. 19, no. 4, invierno. St. Paul, MN, University of St. Thomas (Center for Irish Studies), 2015, pp. 93–108.

Brown, Bill, "Thing Theory", en *Critical Inquiry*, vol. 28, no. 1. Chicago, University of Chicago Press, 2001, pp. 1–22.

Chemero, Anthony, "An Outline of a Theory of Affordances", en *Ecological Psychology*. Londres, Taylor & Francis, vol. 15, no. 2, 2003, pp. 181–95.

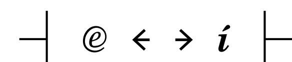
Collins, Lucy, "'A Disused Shed in Co Wexford', Derek Mahon", en *Irish University Review*, vol. 39, no. 2, otoño/invierno. Edimburgo, Edinburgh University Press 2009, pp. 255–63.

Corujo Martín, Inés, "*Thing theory* y la cuestión de la materialidad", en *Lógoi Revista de Filosofía*, no. 35, enero–junio. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2019, pp. 19–29.

Denman, Peter, "Know the One? Insolent Ontology and Mahon's Revisions", en *Irish University Review*, vol. 24, no. 1, primavera/verano. Edimburgo, Edinburgh University Press, 1994, pp. 27–37.

Felski, Rita, *The Limits of Critique*. Chicago, University of Chicago Press, 2015. 228 pp.

Freedgood, Elaine, *The Ideas in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago, Chicago University Press, 2006. 208 pp.



GREGG, Melissa y Gregory J. Seigworth, “An Inventory of Shimmers”, en *The Affect Theory Reader*. Ed. de Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth. Durham, Duke University Press, 2010, pp. 1–25.

HAUGHTON, Hugh, “‘The Bright Garbage on the Incoming Wave’: Rubbish in the Poetry of Derek Mahon”, en *Textual Practice*, vol. 16, no. 2. Londres, Routledge, 2002, pp. 323–43.

LEVINE, Caroline, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 2015. 173 pp.

LUKÁCS, Georg, “Narrate or Describe?”, en *Writer and Critic and Other Essays*. Ed. y trad. de Arthur Kahn. Lincoln, iUniverse, 2005. 258 pp.

MAHON, Derek, “A Country Road”, en *Life on Earth* [ePub]. Oldcastle, The Gallery Press, 2008.

———, “At Ursula’s”, en *Life on Earth* [ePub]. Oldcastle, The Gallery Press, 2008.

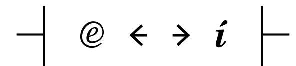
———, “A Disused Shed in Co. Wexford”, en *The Poetry Foundation* [en línea]. Chicago, 2020. <https://www.poetryfoundation.org/poems/92154/a-disused-shed-in-co-wexford>. [Consulta: 8 de diciembre, 2020].

———, “A Garage in Co. Cork”, en *The Poetry Foundation* [en línea]. Chicago, 2020. <https://www.poetryfoundation.org/poems/92164/a-garage-in-co-cork>. [Consulta: 8 de diciembre, 2020].

———, “Aphrodite’s Pool”, en *PoemHunter.com* [en línea]. París, 2020. < https://www.poemhunter.com/poem/aphrodite-s-pool/>. [Consulta: 7 de diciembre, 2020].

———, “Courtyards in Delft”, en *PoemHunter.com* [en línea]. París, 2020. <https://www.poemhunter.com/poem/courtyards-in-delft/>. [Consulta: 7 de diciembre, 2020.]

———, “*from* New York Time: 17 — St. Bridget’s Day”, en *The Poetry Foundation* [en línea]. Chicago, 2020. <https://www.poetryfoundation.org/poems/92157/st-bridget39s-day>. [Consulta: 7 de diciembre, 2020].



———, "Lives", en *The Poetry Foundation* [en línea]. Chicago, 2020. <https://www.poetryfoundation.org/poems/92152/lives-587ce30c1487e>. [Consulta: 10 de diciembre, 2020.]

———, "The Dream Play", en *The Poetry Foundation* [en línea]. Chicago, 2020. < https://www.poetryfoundation.org/poems/92168/the-dream-play>. [Consulta: 7 de diciembre, 2020].

MCELROY, James, "Eco-Criticism and Derek Mahon's 'A Disused Shed in County Wexford'", en *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 107, no. 426, verano. Dublín, Irish Province of the Society of Jesus, 2018, pp. 215–29.

OLIVER, Martin, "The Problem with Affordance", en *E-Learning and Digital Media*, vol. 2, no. 4. Thousand Oaks, Sage, 2005, pp. 402–13.

RUSSELL, Richard Rankin, "Shades of Larkin: Singularity and Transcendence in Derek Mahon's 'A Garage in Co. Cork'", en *Journal of Modern Literature*, vol. 35, no. 4, 2012, pp. 91–106.

SCHMITT, Cannon, "Interpret or Describe?", en *Representations*, vol. 135, verano. Berkeley, University of California Press, 2016, pp. 102–18.

SLACK, Jennifer Daryl, "The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies", en *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Ed. de Stuart Hall, David Morley y Kuan-Hsing Chen. Londres, Routledge, 1996, pp. 112–27.

VINCENT, Bridget, "Object Lessons: Derek Mahon's Material Ekphrasis", en *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 20, no. 3. State College, Penn State University Press, 2018, pp. 371–84.

Syzygy: la poesía de Trevor Joyce

@

David M. Clark Mitchell
Universidade da Coruña

Según el diccionario de la Real Academia Española, la "sizigia" se define como la "conjunción u oposición de la luna con el sol".[1] El diccionario Collins de lengua inglesa añade que, en la prosodia clásica, la palabra puede referirse a una unidad métrica de dos pies. El término procede del latín *syzygia*, del griego *suzugia*, que a su vez viene de *suzugos*, "juntados por un yugo". En inglés moderno, la palabra llega a tener la acepción de "cualquier par, generalmente de opuestos".[2] Trevor Joyce utiliza la palabra como título de uno de sus poemas más logrados, "Syzygy", pero la palabra es fácilmente aplicable a su obra en general. La poesía de Joyce juega con la dualidad de las cosas, de la vida y de diferentes conceptos. Explora las contradicciones y las coincidencias. Sus experimentos con la forma a menudo destacan la yuxtaposición de contrarios, y sus traducciones representan siempre un diálogo entre dos textos y, a menudo, entre dos maneras distintas de entender la realidad. En su obra madura es constante la contraposición de voces, a veces en negociación dialéctica con diversos tex-

[1] <https://dle.rae.es/sizigia>. [Consulta: 6 de febrero, 2020].
[2] <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/syzygy>. Todas las traducciones de los textos en inglés son mías. [Consulta: 6 de febrero, 2020].

tos, de fuentes ajenas como textos encontrados o el trabajo de otros poetas, o de escritos procedentes de lenguas geográfica, histórica y culturalmente lejanas de la Irlanda contemporánea.

Trevor Joyce es quizá uno de los poetas más atípicos de la poesía irlandesa de finales del siglo XX y principios del XXI. En palabras de su amigo, el también poeta Michael Smith, Joyce se puede considerar como "probablemente el más experimental de los poetas irlandeses contemporáneos".[3] Desde sus primeros poemas, clasificados como ejemplos de una "poesía fría y quebradiza",[4] la obra de Joyce ha sido siempre innovadora, arriesgada y honesta. Nacido en Dublín el 26 de octubre de 1947, su madre era de Galway, pero su familia procedía de Cork. De la parte paterna, sus dos tíos-bisabuelos eran Patrick Weston Joyce, historiador, folclorista y coleccionista de música tradicional, y su hermano, el poeta Robert Dwyer Joyce.

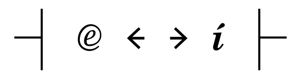
Hasta finales de los años 50, las letras irlandesas habían sufrido un control doble, tanto por parte del estado como de la todopoderosa iglesia católica. Después de la independencia de los veintiséis condados del sur de la isla, tanto la iglesia como el estado ejercían un control feroz sobre la producción literaria del país. Por su parte, la iglesia exigía una literatura que respetaba las normas de decoro y modestia sexual, mientras que desde el gobierno se premiaban aquellas obras que glorificaban los dictados nacionalistas seguidos por los gobiernos de Éamon De Valera. Sin embargo, cuando Seán Lemass se convirtió en Taoiseach (primer ministro) en 1959, se inició un periodo de expansión económica y cambio social que parecía ser un buen augurio para la literatura irlandesa. Con Lemass, las cosas aparentaban volverse más fáciles para el escritor irlandés, quien "ahora se veía menos como una influencia potencialmente subversiva, y más como una ayuda y, hasta cierto punto, un garante de la diversidad cultural y la autonomía de Irlanda".[5] A pesar de esta nueva libertad, sin embargo, muchos escritores irlandeses seguían obsesionados con lo que podría considerarse una visión esencialista, si no estrictamente nacionalista, del mundo, y así se hacía notar en sus obras. El gran iconoclasta de las letras irlandesas, Samuel Beckett, había tildado de "anticuarios" a los poetas que seguían esta línea tradicionalista y esencialmente conservadora.[6] Trevor Joyce compartía el punto de vista de Beckett, ya que para él los seguidores

[3] Michael Smith, "A Modernist Eye", en *The Irish Times* (np).

[4] Marcella Edwards, "a scheme of echoes", en *Critical Survey,* p. 11.

[5] *Ibid.*, pp. 3–4.

[6] Samuel Beckett, "Recent Irish Poetry", en *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, (np).



de W. B. Yeats producían una poesía lírica que era "deprimentemente predecible y fundamentalmente triste".[7]

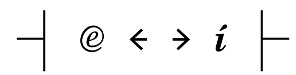
La editorial Dolmen Press, fundada por Liam Miller en 1951, se había propuesto, en un principio, convertirse en un foro que ofreciera un lugar para poetas más progresistas, ya que la política del editor era aceptar todo trabajo producido por autores irlandeses, sin exigencias previas con respecto al estilo o contenido.[8] Sin embargo, y a pesar de su actitud aparentemente abierta, los volúmenes publicados bajo el sello Dolmen eran caros y de lujosa presentación, favoreciendo así, según Joyce, "el libro como objeto de arte más que como un medio barato, rápido y eficaz de conseguir presentar una nueva poesía ante su público potencial".[9] El poeta también se quejó de que Dolmen "dependía de un pequeño grupo de escritores" y que "todavía se apoyaba en gran medida en el entorno de Yeats".[10] El enfoque de Miller, al parecer, era "construir una audiencia nacional para una literatura nacional",[11] y cada volumen publicado por Dolmen "fue un reclamo de la poesía irlandesa dentro de sus propias formas ideológicas y materiales singulares, basadas en un sentido de autonomía creativa libre de restricciones editoriales extranjeras".[12] No existía, sin embargo, espacio para las obras de poetas vanguardistas, cuya obra no se encontraba dentro de la clasificación tradicional de la poesía irlandesa al uso, la lírica triste, nostálgica y crepuscular. No obstante, para los jóvenes aspirantes a poetas como Trevor Joyce y Michael Smith, a pesar de proporcionar un foro para los poetas irlandeses dentro de un contexto editorial nativo irlandés, la Dolmen Press sólo logró dignificar un estilo poético único y monolítico, una forma lírica en la que el "yo" se enfrentaba a su tema, que solía contener, según Joyce, "un entorno rural, un pueblo espiritual, un idilio primitivo".[13] Tanto Smith como Joyce se quejan de la aparente ubicuidad de los poetas influidos sobremanera por el "crepúsculo celta", en la creencia de que éstos han "aceptado el mito de que los irlandeses están mejor dotados lingüísticamente que otros pueblos, y que la poesía les llega de forma más natural".[14] La poesía irlandesa, para Joyce, era

[7] Trevor Joyce, "The Point of Innovation in Poetry", en *For the Birds: Proceedings of the First Cork Conference on New and Experimental Poetry*, p. 24.
[8] M. Edwards, *op. cit.*, p. 5.
[9] T. Joyce, "New Writers' Press: The History of a Project", en *Modernism and Ireland: The Poetry of the 1930s*, p. 276.
[10] *Ibid.*, p. 276.
[11] M. Edwards, *op. cit.*, p. 5.
[12] *Ibid.*, p. 7.
[13] T. Joyce, "The Point of Innovation in Poetry", p. 20.
[14] M. Smith, *op. cit.*

"poco más que una literatura de provincias, poco ambiciosa en sus preocupaciones, formalmente conservadora y rural en su perspectiva".[15] Tal fijación, para Joyce, significó que la poesía irlandesa se perdiera en un remanso temático, técnico y formal, ignorando los numerosos desarrollos que habían tenido lugar fuera de Irlanda y en los que, irónicamente, otros dos irlandeses, Beckett y James Joyce, habían jugado un importante papel. Trevor Joyce lamenta la forma en que Irlanda y sus poetas habían ignorado deliberadamente los "cincuenta años de experimentación y absoluta serendipia" que habían dado al mundo el modernismo.[16] Sus puntos de vista, compartidos por Michael Smith, llevaron a la fundación de la editorial New Writers' Press.

Joyce afirma que la New Writers' Press se creó como reacción al "estancamiento de la poesía irlandesa en relación con lo que había sucedido en Estados Unidos y Europa".[17] Al intentar escapar del yugo colonial y de la influencia inglesa, la poesía irlandesa se había vuelto egocéntrica y provinciana. Ignoraba las poderosas corrientes del modernismo que se habían extendido por la Europa continental y América del Norte, mismas que cuestionaban los valores, a menudo heredados del romanticismo, que todavía ejercían mucha influencia sobre la poesía irlandesa. A pesar de la amplia retórica acerca de su supuesta modernización, Joyce y Smith tenían claro que la poesía irlandesa seguía siendo provinciana, pasada de moda y aislada de las corrientes de la modernidad. Con la New Writers' Press se pretendía ofrecer un lugar donde la vanguardia de la poesía irlandesa pudiera ofrecer sus trabajos a un público dispuesto a disfrutar de formas y contenidos más experimentales, y de ofrecer, asimismo, un foro para la poesía de vanguardia de otras latitudes, incluyendo muchos poetas de habla hispana. El primer volumen que publicó el nuevo sello fue una colección de treinta páginas de poemas de Joyce, *Sole Gum Trek*, el primer volumen de la serie *New Irish Poets*. Michael Smith escribe una introducción, breve pero pertinente, en la que describe los objetivos inmediatos de la nueva imprenta. Tomando como propia la convicción de Ezra Pound de que la poesía no es rentable, afirma que los versos se escriben por tres razones: para un público, para una musa o para uno mismo, y que, si bien las tres razones son importantes, "adquirir lectores es de primera importancia".[18] La serie *New Irish Poets* tiene como objetivo proporcionar

[15] T. Joyce, "New Writers' Press", p. 276.
[16] T. Joyce, "The Point of Innovation in Poetry", p. 20.
[17] *Idem*.
[18] *Idem*.



al aspirante a poeta tal audiencia y, a través de los volúmenes producidos de forma modesta y a un precio asequible, permitir que los poetas jóvenes puedan presentar sus obras al público. Los números posteriores de la serie incluirían a poetas irlandeses como Brian Lynch, Paul Durcan y el propio Smith. El quinto número, fechado en 1969, estaba dedicado al poeta californiano Jack Spicer, quien había muerto unos cuatro años antes de la publicación a los cuarenta años. La elección de Spicer fue relevante, ya que sus opiniones sobre el lenguaje parecerían coincidir con las expresadas posteriormente por Trevor Joyce, y su interés por los poetas en español, en particular Federico García Lorca, coincidía con el de Smith. Bajo la influencia de este último, el número seis fue una colección de veintitrés páginas con poemas del argentino Jorge Luis Borges, traducidos por Anthony Kerrigan y, según Joyce, la primera colección en lengua inglesa de este tipo de la obra del poeta.[19]

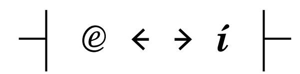
Para 1969 se publicó la primera edición de *The Lace Curtain*, una revista de poesía y crítica cuyo primer número incluyó obras de más de veinte poetas, incluyendo Brian Lynch, Kay Boyle, Pearse Hutchinson, Paul Durcan, Tom Hill y Eiléan Ní Chuilleanáin. Hay en ella varios artículos de crítica y la traducción de un breve ensayo de temario irlandés firmado por León Trotsky, además de artículos escritos tanto por Smith como por Joyce. Mientras el primero seguía revelando su interés por los escritores iberoamericanos con un trabajo sobre Pablo Neruda, la contribución de Joyce, "Ideólogo del amor (La poesía de James Liddy)" lo muestra de forma iconoclasta, criticando la obra de uno de los principales contribuyentes al número. Liddy, afirmó Joyce, nos proporciona "amor, amor , amor, omnipresente, vulnerable, redentor", pero su amor no es más que una palabra, no significa "una fuerza o experiencia; la fuerza se ha gastado, la experiencia se ha organizado" antes de que se escribieran los poemas.[20] Esta insistencia en la flexibilidad del proceso de creación de poesía y "en el valor de las emociones aún en proceso de formación", más que en las emociones estáticas, ordenadas y ya agotadas que se encuentran en gran parte de la poesía contemporánea, resulta fundamental para comprender la obra y la perspectiva de Joyce.[21]

Tanto la New Writers' Press como *The Lace Curtain* se crearon y se mantuvieron con un presupuesto muy bajo. Joyce cuenta cómo él y Smith

[19] T. Joyce, "New Writers' Press", p. 278.

[20] Lucy Collins, "Trevor Joyce's *Pentahedron*: Forms Hatched in Darkness", en *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*, p. 70.

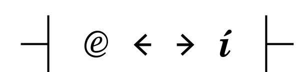
[21] *Idem*.



se sentaron juntos en la cocina de este último con un frío gélido, colocando libros en el monotipo y temblando dentro de sus abrigos y guantes porque no podían pagar el costo de la calefacción.[22] Más tarde compraron una impresora barata que utilizaba la nueva tecnología de foto-offset, hasta que, más adelante, lograron comprar una prensa manual de segunda mano. La publicidad, tal como estaba, estuvo a cargo del hermano de Smith, Peadar, mientras que su esposa Irene también contribuyó a la publicación. Tuvo éxito una carta al *Irish Times* en la que se pedía a los amantes irlandeses de la poesía que contribuyesen con una libra cada uno, y las 110 libras recolectadas (incluida una generosa donación de diez libras del editor del periódico) se destinaron a la compra de una prensa eléctrica que se utilizó por primera vez para imprimir *Selected Poems* de Michael Smith en una nueva serie a la que se le dio el nombre de Zozimus Press.

Uno de los logros más importantes de la New Writers' Press fue el protagonismo que proporcionó a los poetas irlandeses de la década de los 30 y al legado casi olvidado de la poesía modernista, experimental y de vanguardia de esa misma década. En 1971, por ejemplo, la New Writers' Press dedicaría dos volúmenes y un número de *The Lace Curtain* específicamente a la poesía de los años 30. El volumen número 32 contenía los poemas recogidos de Thomas MacGreevy, incluyendo a la vez el "Humanistic Quietism" de Beckett y el texto del manifiesto "La poesía es vertical", firmado por MacGreevy, Beckett y otros poetas de la época. El número 33 se dedicaba a recoger la poesía de Brian Coffey. Ambos volúmenes recibieron apoyo financiero del Irish Arts Council. Sin embargo, el impacto más grande lo tuvo el número 4 de la revista *The Lace Curtain*, editada en el verano de 1971, que incluía poemas de MacGreevy, Coffey y Beckett, así como obras de otros poetas que publicaron durante los años 30, tales como Patrick Kavanagh, Denis Devlin, Lyle Donaghy y A.J. Leventhal. No obstante, la contribución más notoria sería el ensayo corto de Beckett, "La poesía irlandesa reciente". Originalmente publicado en *The Bookman* en 1934, el artículo de Beckett afirma categóricamente que "los poetas irlandeses se pueden dividir en dos grupos: los anticuarios y los demás". Dentro del primer grupo sitúa a Yeats y aquellos poetas que Beckett tilda de seguidores suyos, incluyendo a James Stephens, Austin Clark y F.R. Higgins. En el segundo grupo coloca a poetas como Brian Coffey o Denis Devlin, a quienes Joyce había incluido en sus libros y en *The Lace Curtain*, pero que excluye a Thomas MacGreevy quien, para Beckett, ocupa un lugar intermedio

[22] T. Joyce, "The Point of Innovation in Poetry", p. 23.



entre los dos grupos. Según el gran dramaturgo y poeta, MacGreevy "ni excluye la autopercepción de sus obras ni afirma que el objeto sea inaccesible". Para Beckett, sin embargo, MacGreevy no evade la verdad sobre este "perro mundo: una tierra inarticulada y un paraíso inescrutable".[23]

Resulta obvio por qué Joyce se sentía atraído hacia el artículo de Beckett. Éste, con permiso de James Joyce, era la figura más importante del modernismo irlandés. En la década de los 30, Beckett articula prácticamente los mismos sentimientos que compartiría Trevor Joyce en los años 60 y 70. En Irlanda existen dos tipos de poetas: aquéllos que siguen, de forma automática y sin pensar, la moda del romanticismo rural del renacimiento literario, y luego existen quienes adoptan la diversidad cosmopolita de la vanguardia. O son tradicionalistas o son modernistas; o son anticuarios o son poetas de mente progresista, experimentales, capaces de echar la mirada más allá de las fronteras parroquiales de Irlanda. Joyce llega a la conclusión de que "lo que nosotros llevamos haciendo era, en algunos aspectos muy significativos, una continuación de lo que hacían Beckett y otros poetas de pensamiento parecido."[24] Joyce aplaude la forma en que Beckett consigue distinguir entre los poetas capaces de "dar muestra de la consciencia" de la "desintegración del objeto" y, por lo tanto, de sentir la "ruptura en las líneas de comunicación", y aquéllos que aún viven en el pasado.[25]

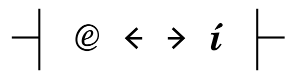
Críticos contemporáneos han revisado la importancia de los argumentos que Beckett ofrece en "La poesía irlandesa reciente". Sinéad Mooney, por ejemplo, afirma que, aunque el artículo se suele leer como "un binarismo directo entre el poeta 'anticuario' del Crepúsculo Celta y el 'otro' modernista", es también importante tener en cuenta el contexto en que el poema se escribió y se publicó.[26] A Beckett le encargaron el artículo los editores de *The Bookman*, y Mooney sostiene que, aunque el ensayo demuestra un homenaje importante dirigido hacia Ezra Pound, a la vez su tono es irregular y su ámbito de alusión limitada".[27] La forma, afirma, es conscientemente desorganizada y parece hacer gala de "una incompetencia autoproclamada y una notable falta de seguridad epistemológica", factores que, para la crítica, son de obligada inclusión en un artículo de crítica seria. También Mooney le reprocha a Beckett la forma en que desestima de forma contundente los llamados "anticuarios", sobre todo si se tiene en cuenta el hecho

[23] S. Beckett, *op. cit.*
[24] T. Joyce, *op. cit.*, p. 21.
[25] S. Beckett, *op. cit.*, p. 378.
[26] Sinéad Mooney, "Kicking Against the Thermolators: Beckett's 'Recent Irish Poetry'", en *Aujourd'hui*, p. 29.
[27] *Ibid.*, p. 41.

de que "es precisamente con el celtismo del renacimiento literario de Irlanda, mediante los anticuarios de los siglos XVIII y XIX ", que da el toque modernista a la poesía del renacimiento irlandés.[28] Por lo tanto, "'Recent Irish Poetry' es, para Mooney, un texto con fallos, escrito por encargo, y que no refleja una valoración verdadera de la situación de la poesía irlandesa en los años 30. La "dislocación salvaje" de Beckett le lleva a adoptar por voluntad propia los "ataques que desde el continente se lanzan contra del arte institucional", ataques atribuidos al surrealismo y al dadaísmo, mismos que influyen a Beckett de tal manera que "simplemente no es capaz de reconocer los aspectos modernistas del renacimiento irlandés".[29] Sea como fuere, el artículo de Beckett le sirvió a Joyce como forma de justificar las prácticas poéticas que defendía y los versos que escribió.

Los primeros volúmenes de poesía escritos por Joyce, *Sole Glum Trek* (1967) y *Watches* (1969), se publicaron en ediciones económicas y en pequeña cantidad. Una nota en el interior de la cubierta de *Watches* afirma que la obra se había publicado en una edición limitada de 150 ejemplares, de los cuales setenta y uno llevaban la firma del autor. *Pentahedron* (1972) recoge poemas de ambos volúmenes, con la adición de ocho poemas más recientes, incluyendo el poema que da título a la obra. Añade, asimismo, el texto completo de "Surd Blab" con sus cinco partes constituyentes. Sólo la segunda parte de este poema había aparecido en *Sole Glum Trek*. Todos los poemas de la colección *Watches* vuelven a aparecer en *Pentahedron*, con la única (y sorprendente) excepción de "Parallax", pero hay varias omisiones de *Sole Glum Trek* que, por el motivo que fuera, no aparecen en la nueva colección. Mientras se puede opinar que esas últimas omisiones son justificables, el hecho de no incluir "Parallax" no deja de chocar, ya que el poema, un estudio con una austera sobriedad de gran efecto poético, es, al menos para quien escribe, uno de los poemas más destacados de *Watches*. Es posible que a Joyce le haya parecido que "Parallax" compartía demasiados elementos con algunos de los poemas más oscuros que aparecen en *Pentahedron*, sobre todo con algunos de aquéllos que habían aparecido primero en *Sole Glum Trek*. La verdad es que, con sus figuras que "group on the frozen square", su "black shadow of flats", "dark path" a través de la nieve y su "withered star", "Parallax" podría figurar perfectamente junto con poemas de la primera colección, como "Canal", "River Tolka and Botanical Gardens", "Gulls on the River Liffey" o "Rookery at Dusk or Dawn". Si existe un protagonista en estos primeros

[28] *Ibid.*, p. 35.
[29] *Ibid.*, p. 41.



poemas, sería la ciudad de Dublín, pero el Dublín de los años 60, una urbe sin alma ni corazón, sin sus rasgos habituales. Se trata de una ciudad casi deshabitada, con solares vacíos en los márgenes de los canales, y con espacios abiertos azotados por el viento y llenos de escombros y de restos de sus habitantes, paradójicamente presentes únicamente en su ausencia. No hay más seres vivos que las ratas, los cuervos y los perros callejeros, y en muchos de los poemas la única presencia humana es la del poeta. Incluso esta presencia, la del poeta, sólo se hace palpable gracias a las imágenes que evoca. Si el "yo" del poeta es omnipresente en la lírica irlandesa tradicional, dirigiéndose constantemente a un "tú" ubicuo, en los poemas de Joyce se hace uso escaso de los pronombres, y apenas se dirige la atención del lector hacia la figura del poeta. En "Construction", una obra en la que el poeta se confronta con el hecho de crear una obra poética, es posible encontrar el pronombre "yo" (dos veces) y el adjetivo atributivo, "mi", una vez, pero en la mayoría de los poemas, con la excepción de sus primeras traducciones del irlandés antiguo, "Sweeney's Dilemma" y "Farranan", es muy difícil encontrar pronombres personales.

"River Tolka and Botanical Garden", que había aparecido en *Sole Glum Trek*, es un buen ejemplo de los primeros poemas de Joyce. Las imágenes, inhóspitas y oscuras, revelan una poesía seca y áspera, fría e impersonal: "Eggshells of white hoar crackled underfoot. / Shrill alarm-cries speared the wind / as a blackbird jotted across the snow, / black asterisks marked its progress".[30] El primer verso es de una intensidad asombrosa, y el lector tiene la impresión de poder escuchar la escarcha que se quiebra bajo los pies. Los gritos de alarma se arrojan al viento como lanzas, las huellas de las garras de los mirlos, y los asteriscos negros, relacionan el paisaje nevado con la página en la que escribe el poeta. Para David Lloyd, Joyce ofrece en estos poemas "una especie de anatomía de la lírica irlandesa contemporánea", una visión que "expone la estructura como con un esqueleto, y luego lo reduce a fragmentos".[31] Si el Dublín de James Joyce pertenece a sus habitantes, a su Stephen, su Leopold, su Molly, su Buck Milligan, su Blazes Boylan, y a los cientos de personajes que habitan sus calles, el Dublín de Trevor Joyce pertenece a las ratas, a los perros, a los mirlos y a las urracas. Las obras construidas por los seres humanos, como el canal, los puentes, las murallas de piedra y las calles adoquinadas, son netamente geométricas, y este factor se ve reflejado en el mismo río Liffey, amansado por las manos del hombre hasta perder su aspecto natural, ahora poseedor

[30] T. Joyce, *with the first dream of fire they hunt the cold*, p. 47.
[31] David Lloyd, "Rome's Wreck: Joyce's Baroque", en *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*, p. 182.

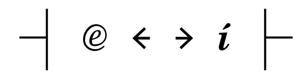
de una precisión geométrica y artificial. Así lo muestra en "Gulls on the River Liffey":

The river, between bridges, lies rectangular
A sheet of dirty linen, green on grey cement
The river is contrasted with the seagulls, scavenging on the river:
The gulls are not rectangular. Their cries contrast
With the street's mathematical drone.[32]

Para Eric Falci, estos poemas de la primera etapa de Joyce emplean una voz coherente cuyo tono, al menos en parte, se debe a poetas anteriores que trataron la alienación urbana en sus obras, como Charles Baudelaire, T.S. Eliot o Thomas Kinsella. Los poemas de Joyce, sin embargo, insiste Falci, pecan de su dependencia de un punto de vista único, el del "*flâneur* alienado y tardío, escogiendo entre los restos y las desgracias de la modernidad".[33] La ciudad de Trevor Joyce no es, sin embargo, el París del siglo XIX en el que vivía Baudelaire, ni el Londres posterior a la Primera Guerra Mundial de Eliot. Más bien, su Dublín es una ciudad de rápido cambio social y el proceso de industrialización, de Ballymun, de Tallaght y de Coolock. Los paisajes vacíos de seres humanos evidentes en estos poemas "reflejan tanto el estado de Dublín como un estado anímico preocupado por las realidades disonantes de una nación que adopta aspectos tardíos de la industrialización".[34] El paisaje que nos ofrece Joyce es "real y sentido"; los poemas de la primera etapa, angustiosos y lúgubres, muestran un Dublín desconocido a través de "un ojo que se niega los consuelos de la epifanía de la lírica romántica".[35] Nos desvelan un artista, incapaz e indispuesto a conformarse con lo que considera el tradicionalismo anticuado y políticamente motivado del cual muchos de sus contemporáneos se consideraban herederos.

Joyce tardaría cuatro años en publicar su siguiente colección, *The Poems of Sweeny Peregrine: A Working of the Corrupt Irish Text* (1976). El subtítulo es importante, ya que, para el poeta, esta obra no era una traducción al uso, sino un "working", una interpretación, una reestructuración, quizás. Dicha interpretación se basaba en una traducción ya existente, la de J.G. O'Keefe, publicada en 1914 como *Buile Suibhne* (*El frenesí de Suibhne*), y que serviría de inspiración tanto para Flann O'Brien en *At*

[32] T. Joyce, *op. cit.*, p. 54.
[33] Eric Falci, "Trevor Joyce's Lattice Poems", en *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*, p. 128.
[34] *Ibid.*, 130.
[35] M. Edwards, *op.cit.*, p. 12.



Swim-Two-Birds como para Seamus Heaney en *Sweeney Astray*. Aunque el manuscrito más antiguo data apenas de 1629, la historia que cuenta aparece en el *Konungs skuggsjá* o *Speculum Regulae*, un texto escrito en noruego antiguo en el siglo XIII. Aparece también en el *Libro de Aicill*, texto en irlandés del siglo X o anterior. Como apunta Joyce, parece ser que "la tradición de la locura de Sweeny puede datar del siglo siete u ocho".[36] Antes, Joyce ya había "trabajado" con fragmentos del poema, que aparecerían en *Sole Glum Trek*. *Sweeny Peregrine*, un poema que ocupa un libro entero, sin embargo, le proporciona a Joyce la posibilidad de desarrollar su interés en la traducción —o "working"— como forma de crear y evolucionar las restricciones y limitaciones que llegarían a tener tanta importancia en su obra posterior. En las notas que Joyce nos proporciona con el poema, insiste en que la obra original "puede describirse mejor usando la frase que usa Clarence Mangan para describir sus propias traducciones: que son 'la antítesis del plagio'".[37] El estilo que Joyce emplea es a veces atrevido, con una mezcla audaz de lenguaje demótico y culto.

Por el año 1976, Joyce y Michael Smith empezaron a tener un "desacuerdo bienhumorado" acerca de la dirección tanto de la editorial como de la revista, sobre el espacio dedicado a la crítica y a la poesía original en las obras publicadas.[38] Joyce también se sentía frustrado de que, a pesar del éxito que habían tenido al resaltar la poesía de los años 1930, la cual antes había recibido tan poca atención crítica, las otras publicaciones de New Writers' Press habían recibido escasa atención por parte de lectores y críticos. El poeta se quejaba de que "ya hecho el trabajo de exhumar los años 30, la editorial, y sus editores, podrían tener la bondad de arrastrarse a una esquina y morir sin dar la nota".[39] Joyce se abstenía de participar de forma activa en las publicaciones, dedicando su tiempo a la lectura y estudio de la poesía china y japonesa. Se publicaría sólo un número más de *The Lace Curtain*, y Smith continuaría publicando volúmenes en New Writers' Press, destacando traducciones del español de autores como Francisco de Quevedo, Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz, indicando así el compromiso de Smith hacia la poesía española. Joyce dejó la New Writers' Press en manos de Smith, convencido, a pesar de cierta frustración, de que "habían establecido que la poesía irlandesa no tenía que ser ni rural ni pueblerina, ni tenía que ser técnica e intelectualmente ingenua".[40]

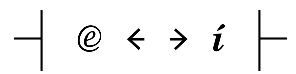
[36] T. Joyce, *op.cit.*, p. 234.
[37] *Ibid.*, p. 10.
[38] T. Joyce, "New Writers' Press", p. 279.
[39] T. Joyce, "The Point of Innovation in Poetry", p. 25.
[40] T. Joyce, "New Writers' Press", p. 282.

En el año 1984 Joyce se trasladó a la ciudad de Cork con la idea de empezar a estudiar ciencias matemáticas en la universidad de esa ciudad. Al año siguiente fundó una nueva editorial, la Melmoth Press, con el objetivo inicial de que la nueva imprenta funcionase en cierta medida como la versión original de New Writers' Press. Escribió una carta pidiendo fondos al Irish Arts Council en la cual mostró su deseo de "editar obras clásicas olvidadas" de autores vivos, y también de "sostener una tradición cosmopolita de la escritura en Irlanda".[41] Asimismo, indicó que la nueva editorial contemplaba publicar "las obras de prometedores escritores emergentes que sean seguidores de las tradiciones vanguardistas de experimento e innovación".[42]

La Melmoth Press llegó a publicar colecciones de Michael Smith y de Brian Coffey, pero por falta de tiempo, y la dificultad de operar a tanta distancia de la imprenta en Dublín, al poco tiempo Joyce abandonó el proyecto. En 1992 aceptó un empleo en el Apple Campus en Cork como analista de sistemas. A pesar de no publicar ningún poema nuevo durante esta época, su contacto con el mundo de las ciencias, la informática y las matemáticas tendría una influencia importante en su obra cuando, con la publicación de *stone floods* en 1999, decide regresar a la poesía. Con *stone floods* también se reinicia la andadura de New Writers' Press que, aparte de dos pequeños volúmenes de Smith, había estado inactiva desde principios de la década. Joyce reconoce que su vuelta a la poesía fue incentivada por la lectura de los poemas del *Diván de Tamarit* de Federico García Lorca, escritos entre 1931 y 1936. Aparte del primer poema de la colección, "The Opening", escrito en 1982, los demás poemas de *stone floods* eran nuevos, influidos por su lectura de la poesía oriental y la obra de Lorca, así como su interés en las ciencias, y los métodos de almacenaje y manipulación propios a la informática. El título procede de uno de los poemas en la colección, "The Turlough", una obra que, con un uso casi obseso de las minúsculas, examina la relación a menudo paradójica entre la permanencia sólida, "stone", y la mutabilidad fluida, "floods", una relación que, a la vez, refleja la obsesión del poeta por confrontar el lenguaje con la realidad externa.

stone floods [sic] nos ofrece por primera vez una muestra de la nueva poesía de Joyce, con nuevas preocupaciones temáticas y, sobre todo, estructurales y estilísticas. En "Verses with a Refrain from a Solicitor's Letter" y "Tohu Buhu", el poeta ensaya la "estructura bicameral" que se convertiría en una parte integral de su obra. El primero juega con el contraste entre los lenguajes demótico y formal, intercalando cada estrofa con el

[41] Niamh O'Mahony, "Introduction", en *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*, p. 13.
[42] *Idem*.



inquietante refrán "and in this regard time shall be made of the essence". No obstante, poemas como "Cold Snap" y "Owning" recuerdan los poemas de Dublín de sus principios. Entre los poemas más destacados de la colección, cabe resaltar "93/4", en el que el poeta invita al lector a entrar dentro de su biblioteca, o "Golden Master", cuyo título hace referencia a la etapa final en el proceso de desarrollar un código para software. La influencia de la poesía oriental es evidente en poemas como "lines in Fall" y "Tocharian Music". "The Turlough", también, evoca el formalismo rígido de las prácticas poéticas orientales empleadas en la descripción del agreste paisaje del oeste de Irlanda, y del tipo de lago que presta su nombre al título.

En el otoño de 1996, Joyce participó en un congreso que le afectaría de forma notable, consolidando su decisión de volver a la producción de poesía de una forma más asidua. El congreso, "Assembling Alternatives", se celebró en la Universidad de New Hampshire y fue organizado por Romana Huk. Allí el poeta conoció a Geoffrey Squires, un autor que Joyce había publicado en la New Writers' Press, pero con quien nunca había coincidido en persona. También coincidió con poetas experimentales como Randolph Healy, Catherine Walsh, Billy Mills y Maurice Scully, poetas a los que desconocía, y cuya obra también ignoraba. Al conversar con ellos, Joyce se dio cuenta de que era necesario que los poetas con ideas parecidas colaboraran de alguna manera, y que tenían el deber de "trabajar conjuntamente, para hacer ver a todos aquéllos a quienes les pudiese interesar, pero que no lo supiesen, que no toda la poesía irlandesa vive a la sombra de Heaney y Boland", y así facilitar el acceso a obras que no solían llegar a los lectores, habituados a un exceso de lírica tradicional.[43] La energía y el entusiasmo que generó el congreso tuvo, en un principio, dos resultados destacables. Primero, Joyce volvió a escribir con un entusiasmo renovado y una habilidad descomunal. De hecho, sus obras de finales de los años 90 y de principios de la nueva década representan la cumbre de su logro poético, con versos difíciles, experimentales, rompedores, pero eminentemente enriquecedores. El segundo resultado sería la organización del primer festival de poesía alternativa de la ciudad de Cork. Con la ayuda de dos alumnos de posgrado en la Universidad de Cork, el primer festival tuvo lugar en 1997, por coincidencia con el año del trigésimo aniversario de la fundación de la New Writers' Press.

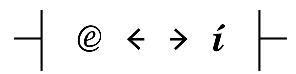
El primer festival fue bastante modesto, con lecturas y presentaciones de Joyce, Billy Mills y Alex Davis, pero con el tiempo, el evento, ya con

[43] John Goodby, "Through My Dreams: Trevor Joyce's Translations", en *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*, p. 23.

el nombre del SoundEye Festival contaría con la participación de poetas como Mairéad Byrne, David Lloyd, Fanny Howe, Keith Tuma, Fergal Gaynor y Tom Raworth. Durante este periodo Joyce escribió obras de la talla de *Syzygy*, "Hellbox" y "Without Asylum", todas publicadas en 1998. Estos poemas, con las colecciones *Pentahedron* y *stone floods* y la "working" *Sweeny Peregrine*, volvieron a ver la luz en la antología *with the first dream of fire they hunt the cold* en 2001. Esta antología sirve como mirada retrospectiva a la obra de Joyce hasta el año 2000, e incluye algunos de los poemas más revolucionarios hasta la fecha. *Syzygy*, por ejemplo, se divide en dos partes, tituladas "The Drift" y "The Net". Para Michael Smith, "The Drift" se puede leer como una secuencia de doce poemas individuales "cuyo tono y forma les hacen parecer a la lírica tradicional", pero estos poemas "están reducidos e intensificados, creando unas secuencias de una densidad desconcertante, pero, a la vez, fascinante".[44] Sin embargo, "The Net" repite las mismas frases utilizadas en "The Drift", pero "con el orden de las frases esquematizado entre las dos partes a través de un patrón abstracto y simétrico" por lo que ambas secciones "entremezclen, dejen y vuelvan a recoger los temas como si fueran una pieza de música".[45] Para Joyce, *Syzygy* se podía contemplar como una "extensión radical" de *stone floods*, pero en la nueva obra el poeta emplea una hoja de cálculo informático para reordenar los elementos de la primera parte dentro de la segunda.[46]

Este uso de las nuevas tecnologías de la información es sólo uno de los métodos que emplea para crear restricciones que contengan el impulso poético. En esta nueva época, Joyce también experimenta con la "coescritura", con el uso de textos encontrados, y con un enfoque radicalmente distinto en cuanto a la traducción. Como muestra de la "coescritura", por ejemplo, el poema "DARK SENSES PARALLEL STREETS" proporciona una interacción entre "Parallel Streets" de Joyce y "Dark Senses" de Tom Raworth de tal manera que ambos poemas, impresos de forma paralela en la página, se pueden leer como un solo poema ininterrumpido, o se pueden leer como dos poemas independientes, pero en diálogo el uno con el otro. En "Trem Neul" se repite esta estructura bicameral. El bloque de texto a la izquierda de la página es un compendio en prosa de varios textos encontrados, que tienen relación de una forma o de otra con el tema de la memoria. A la derecha, en cambio, se encuentra una selección de frases encontradas, todas ellas, según Marthine Satris, provenientes de varios manuales para el aprendi-

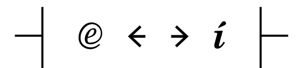
[44] M. Smith, *op. cit.*
[45] *Idem.*
[46] T. Joyce, "The Point of Innovation in Poetry", p. 26.



zaje del idioma inglés procedentes de antiguas colonias británicas del siglo XIX y principios del siglo XX. Para Sartris, "Trem Neul" emplea elementos formales para así "representar una historia de 'quebradura y continuidad'" en una obra que aborda la relación de Irlanda con su propio pasado como una relación basada en "la transmisión de datos a través del tiempo".[47]

What's in Store (2007) representa, quizás, una anomalía dentro de la obra de Joyce. Con sus 320 páginas, es más extenso que su volumen de poesía reunida, *with the first dream of fire they hunt the cold*. La colección empieza con un conjunto de canciones populares "traducidas" —o "worked"— de las lenguas ugrofinesas y túrquicas y acaba con unos poemas que el autor denomina como "Love Songs from a Dead Tongue", canciones de amor "traducidas" del irlandés antiguo y medio, y que incluyen una secuencia de poemas que emplea la voz de Gormlaith, reina irlandesa del siglo X. Entre estas dos secciones, hay un bloque central que contiene obras de gran diversidad de estilos. Existe, por ejemplo, una colección de poemas, cada uno con la restricción de contener ni más ni menos de 36 palabras, una serie que surge, según Joyce, de "un intento de escribir una obra larga empleando limitaciones rigurosas." El volumen también cuenta con numerosas obras en prosa, tales como "Random Shift", "Neglect in Camera", "Time Up", "The Peacock's Tale" y "De Iron Trote", cuyo título procede de la pronunciación con acento de Cork de "the ear and throat", nombre popular para denominar el hospital de otorrinolaringología. Joyce también "traduce" versos del chino antiguo, del irlandés clásico y del húngaro. En el centro del libro se encuentra "STILLSMAN", un enorme bloque monolítico de texto. Impreso en mayúscula y en negrita, este poema apareció originalmente inscrito en una serie de tablas grandes de madera. "STILLSMAN" es una obra en prosa, densa y aparentemente impenetrable, que da la impresión de poner numerosos impedimentos a su lectura y comprensión, y que "parece hacer gala de su inaccesibilidad" y "ostentar una falta de preocupación con respecto a sus lectores potenciales". El lector dispuesto a atravesar esta mezcolanza de textos encontrados halla, sin embargo, una narrativa con una sorprendente coherencia y una extraña belleza que emplea la agrafía de un personaje que podemos identificar como "C", en una obra que, al fin y al cabo, aborda una de las inquietudes más importantes para Joyce, la ruptura en la comunicación y la mutabilidad e inaccesibilidad del significado.

[47] Martine Satris, "Textual Voices in Irish History in Trevor Joyce's 'Trem Neul'", en *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*, p. 33.



Durante algo más de una década, Joyce se ha dedicado con algo de insistencia a la traducción, o "working". Afirma John Goodby que la traducción siempre ha formado una parte integral de la tradición poética irlandesa, incluso condicionando su propia existencia, ya que los poetas irlandeses, históricamente, han buscado en la traducción del irlandés "un intento de establecer una relación con un pasado roto".[48] También, prosigue Goodby, los poetas de Irlanda han traducido desde otros idiomas como forma de "eludir la hegemonía inglesa y su ubicación geográfica marginada".[49] La traducción siempre había formado parte del repertorio poético de Joyce, e incluso sus primeras colecciones contenían "workings". Joyce también fue partícipe del interés sostenido por Michael Smith en la mecánica y las posibilidades de la traducción, evidente en los poetas de idiomas extranjeros —sobre todo del español— que aparecían en *The Lace Curtain* y libros de la serie New Writers'. Para Joyce, la traducción servía como herramienta importante para poner en práctica sus puntos de vista respecto al lenguaje y el papel de la poesía, y, por lo tanto, para él, las obras "traducidas" no eran diferentes que sus otros poemas. La traducción le aporta otra oportunidad de emplear restricciones y huir del lenguaje trillado que atribuía a muchos poemas irlandeses; así como la posibilidad, como dice, de "sorprenderse a sí mismo con su propia poesía, y no recaer en una voz monótona y predecible".[50] Después de publicar una colección de traducciones del irlandés, *Courts of Air and Earth* (2008), Joyce se atreve con una de sus labores más difíciles y, a primera vista, más excéntricas: la traducción del poeta Edmund Spenser.

Si *Courts of Air and Earth* se puede considerar como una continuación del interés que Joyce sentía por la traducción de textos antiguos en lengua irlandesa, *Rome's Wreck* (2008) muestra su interés por la traducción "intralingüe", es decir, la traducción al mismo idioma. En *Rome's Wreck*, Joyce traduce *The Ruines of Rome* (1591), en el cual reduce el vocabulario florido de Spenser a palabras de una sola sílaba. Esta restricción incluye los nombres propios, y tiene un efecto abrumador. Joyce recoge el lenguaje de Spenser, representante del poder colonial inglés en Irlanda, para así "desnudarlo, hacer que se encuentre extraño, de la misma manera que con las guerras y el despojo de la tierra logró que Irlanda resultase extraña para los irlandeses".[51] El poeta del siglo XVI también proporciona el ímpetu

[48] J. Goodby, *op.cit.*, p. 104.
[49] *Ibid.*, pp. 116–117.
[50] M. Satris, *op. cit.*, p. 33.
[51] J. Goodby, *op. cit.*

para el próximo proyecto de Joyce, la traducción de *Two Cantos of Mutabilitie*, publicada de forma póstuma en la reimpresión de 1609 de *The Faerie Queene*, y tomando como punto de partida el argumento inicial de Spenser, con la titán Mutabilitie y su desafío al poder del dios Júpiter, así como el posterior juicio ante la Naturaleza.

Joyce deconstruye los versos de Spenser, hermosos pero autoritarios, y los reconstruye creando un poema irlandés escrito en un inglés muy alejado del que emplea el autor original. La versión de Joyce busca "los vulgarismos y las frases hechas más ordinarias" en un intento de captar "cada registro que parece resistente a la autoridad".[52] Las estrofas de nueve versos que conocemos como "spenserianas" se suelen convertir en la interpretación de Joyce en estrofas de ocho líneas, aunque a veces emplea estrofas de seis o de doce líneas. La regularidad de la rima y de las cadencias rítmicas de Spenser se alteran, y Joyce subvierte e, incluso a veces, parece burlarse del texto original con una variedad de recursos que a veces provocan sorpresa, a veces humor y a veces revelación. El lenguaje de Joyce transforma los versos de Spenser en "una mezcla inestable y desencajada",[53] una poesía "idiomática pero deforme" que parece hasta "malinterpretar lo que dice la estrofa original".[54]

La poesía de Trevor Joyce nos abre la puerta a un mundo impredecible, fascinante y transgresor. Sus primeros poemas, que nos muestra un Dublín insólito e inhóspito, y sus artículos críticos de la misma época revelan una disconformidad con la situación de la poesía irlandesa de su época y una voluntad de formar parte de una transformación radical en la forma de ver y crear la obra poética en la isla. El fruto de su teoría se ve en la obra madura de finales de los años noventa, con una serie de poemas que quebrantan las normas y las expectativas que son tan comunes en Irlanda. La sizigia es aparente a lo largo de su obra, que nos ofrece una continua dualidad, una dialéctica entre pares de posibilidades. Se nota en la oposición entre la poesía tradicional y la vanguardista, entre el diálogo entre una lengua y otra, y cómo, en el acto de traducción, tal diálogo abre nuevas posibilidades de significado. Se nota también la sizigia de Joyce en el "bicameralismo" de poemas como *Syzygy*, "DARK SENSES PARALLEL STREETS" y "STILLSMAN". Su obra nos ofrece una alternativa modernista al neorromanticismo que, aún hoy en día, sigue tan ubicuo dentro de la poesía irlandesa.

[52] T. Joyce, "Introduction", en *Fastness*, p. xvi.
[53] Andrew Hadfield, "Metamorphing", en *PN Review*, p. 76.
[54] Richard Brown, "Trevor Joyce, *Fastness*", en *The Spenser Review* (np).

Bibliografía

Beckett, Samuel, (como “Andrew Belis”), “Recent Irish Poetry” (1934), en *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. de R. Cohn, Londres, John Calder, 1983.

Brown, Richard, “Trevor Joyce, Fastness”, *The Spenser Review*. 48.1.14, 2018, <http://oro.open.ac.uk/53068/>. [Consulta: 16 de abril, 2020].

Collins, Lucy, “Trevor Joyce’s *Pentahedron*: Forms Hatched in Darkness”, en N. O’Mahoney (ed.), *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*. Bristol, Shearsman, 2005.

Edwards, Marcella, “‘a scheme of echoes’: Trevor Joyce, Poetry and Publishing in Ireland in the 1960s’, *Critical Survey*. 15.1, 2003.

Falci, Eric, “Trevor Joyce’s Lattice Poems”, en N. O’Mahoney (ed.), *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*. Bristol, Shearsman, 2005.

Gaynor, Fergal, “Still Man. The Human as Unvoiced in the Poetry of Trevor Joyce” en N. O’Mahoney (ed.), *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*. Bristol, Shearsman, 2005.

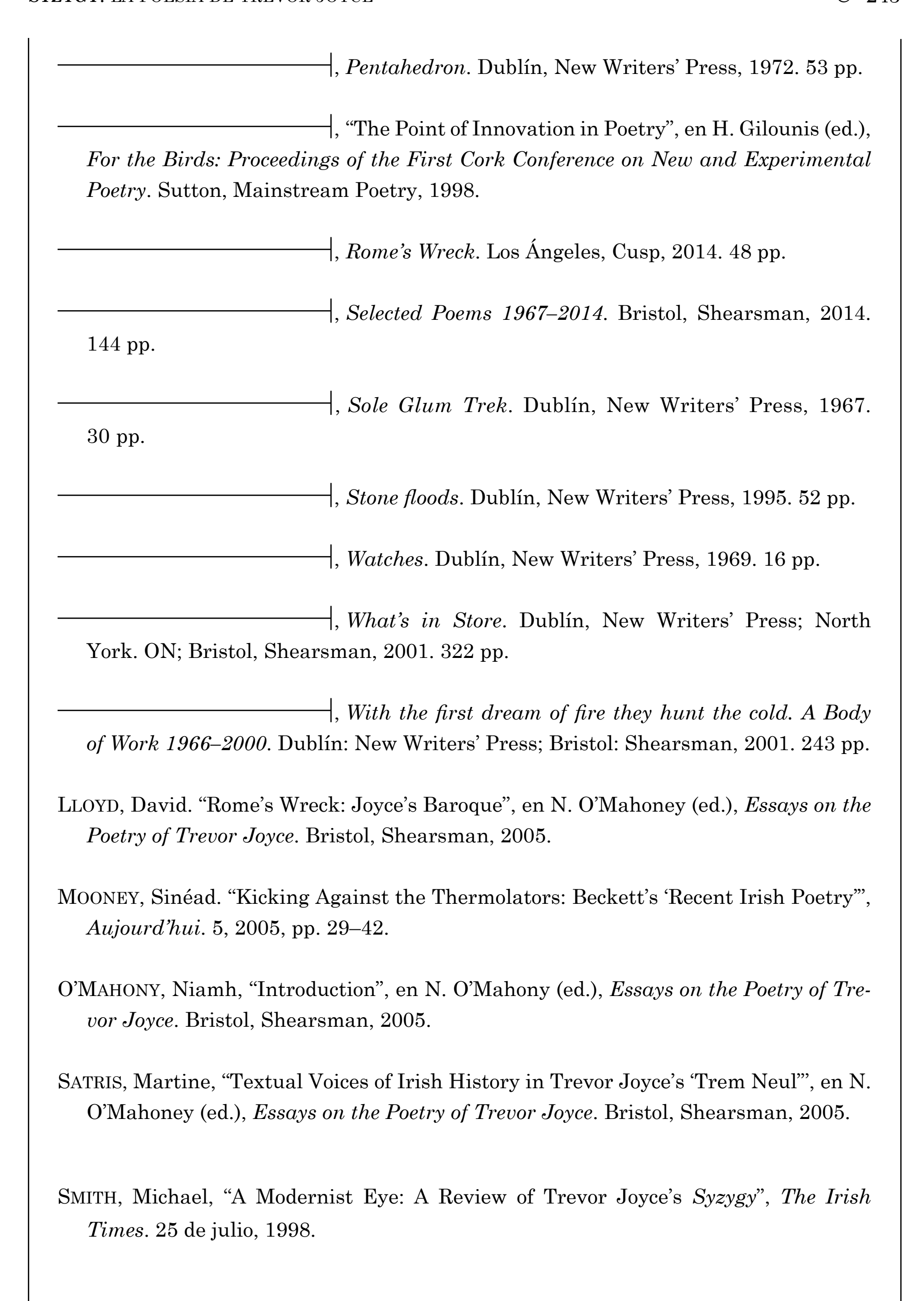
Goodby, John, “Through My Dreams: Trevor Joyce’s Translations”, en N. O’Mahoney (ed.), *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*. Bristol, Shearsman, 2005.

Hadfield, Andrew, “Metamorphing”, *PN Review*. 239.44.3, 2018.

Joyce, Trevor, *Courts of Air and Earth*. Plymouth, Shearsman, 2008. 92 pp.

———, *Fastness: A Translation from the English of Edmund Spenser*. Oxford, OH, Miami University Press, 2017. 112 pp.

———, “New Writers’ Press: The History of a Project”, en P. Coughlan and A. Davis (eds.), *Modernism and Ireland: The Poetry of the 1930s*. Cork, Cork University Press, 1995.



———, *Pentahedron*. Dublín, New Writers' Press, 1972. 53 pp.

———, "The Point of Innovation in Poetry", en H. Gilounis (ed.), *For the Birds: Proceedings of the First Cork Conference on New and Experimental Poetry*. Sutton, Mainstream Poetry, 1998.

———, *Rome's Wreck*. Los Ángeles, Cusp, 2014. 48 pp.

———, *Selected Poems 1967–2014*. Bristol, Shearsman, 2014. 144 pp.

———, *Sole Glum Trek*. Dublín, New Writers' Press, 1967. 30 pp.

———, *Stone floods*. Dublín, New Writers' Press, 1995. 52 pp.

———, *Watches*. Dublín, New Writers' Press, 1969. 16 pp.

———, *What's in Store*. Dublín, New Writers' Press; North York. ON; Bristol, Shearsman, 2001. 322 pp.

———, *With the first dream of fire they hunt the cold. A Body of Work 1966–2000*. Dublín: New Writers' Press; Bristol: Shearsman, 2001. 243 pp.

LLOYD, David. "Rome's Wreck: Joyce's Baroque", en N. O'Mahoney (ed.), *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*. Bristol, Shearsman, 2005.

MOONEY, Sinéad. "Kicking Against the Thermolators: Beckett's 'Recent Irish Poetry'", *Aujourd'hui*. 5, 2005, pp. 29–42.

O'MAHONY, Niamh, "Introduction", en N. O'Mahony (ed.), *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*. Bristol, Shearsman, 2005.

SATRIS, Martine, "Textual Voices of Irish History in Trevor Joyce's 'Trem Neul'", en N. O'Mahoney (ed.), *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*. Bristol, Shearsman, 2005.

SMITH, Michael, "A Modernist Eye: A Review of Trevor Joyce's *Syzygy*", *The Irish Times*. 25 de julio, 1998.

VIDAS INFINITAS: UNA EXPLORACIÓN DE LA LÍRICA ECFRÁSTICA EN *STILL LIFE* DE CIARAN CARSON Y EN *IF ALL THE WORLD AND LOVE WERE YOUNG* DE STEPHEN SEXTON



DYLAN BRENNAN
University College, Cork

TRADUCCIÓN DE MARTHA CELIS MENDOZA

> …deseo, sufro, me indigno, niego,
> amo, quiero ser amado, tengo miedo de morir,
> con eso hay que hacer una literatura infinita.
>
> Roland Barthes[1]

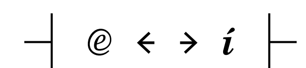
Introducción

En los últimos años algunas publicaciones importantes han destacado el acercamiento de la literatura irlandesa contemporánea a la técnica que se conoce como écfrasis, es decir, una obra literaria inspirada por otras obras de arte, generalmente de naturaleza visual. *Lines of Vision* (Thames & Hudson, 2014) es una obra que presenta ensayos, cuentos y poemas de diversos escritores irlandeses muy reconocidos, entre los cuales se cuentan Michael Longley, Seamus Heaney, Eiléan Ní Chuilleanáin, Vona Groarke,

[1] Roland Barthes, *Ensayos críticos*, p. 16.

Colm Tóibín y Medbh McGuckian, entre otros. En 2018, el Centro Seamus Heaney de Queen's University Belfast arrancó con el primero de una serie de proyectos ecfrásticos en colaboración con The Ulster Museum. La primera exposición y el folleto correspondiente presentaban las respuestas poéticas a algunas de las obras de arte de las colecciones del museo. Entre los poetas incluidos durante el primer año del proyecto (denominado "that all I'd seen would be left untranslated") se encontraba Stephen Sexton y en la última edición del mismo en 2020, llamado "Changing Views" se incluyó la obra de Vahni Capildeo. Aunque la relación entre la poesía y las artes visuales no es ninguna novedad (la descripción que hace Homero del escudo de Aquiles probablemente no haya sido el primer ejemplo de écfrasis), parece ocurrir algo interesante con la poesía ecfrástica en Irlanda (más específicamente con la de Irlanda del Norte) que con toda certeza merece un estudio más detallado. Sin embargo, éste no es el espacio adecuado para una investigación más amplia, por lo que el presente ensayo se concentra en dos poemarios, publicados por poetas de Irlanda del Norte en 2019: *Still Life* de Ciaran Carson (Gallery Press) y *If All the World and Love Were Young* de Stephen Sexton (Penguin Books).

Hay varias razones para examinar ambas obras en conjunto. Sexton en un principio fue alumno de Carson en el Centro Seamus Heaney, organización que, como ya se mencionó, ha tenido una función importante en el estímulo a la producción de poesía ecfrástica durante los últimos años. Ambos libros fueron publicados el mismo año y ambos tratan sobre el doloroso tema del cáncer terminal. Carson escribió sus poemas mientras se enfrentaba a la muerte por cáncer de pulmón (el libro acabó siendo publicado de manera póstuma) y la obra de Sexton trata acerca de la muerte de su madre, también a causa del cáncer. Ambos libros son ecfrásticos: los poemas de Carson son motivados por varias pinturas (y una litografía), mientras que la obra de Sexton abreva en una especie diferente de arte, el mundo caleidoscópico de un videojuego inmersivo. Sin embargo, hay algo más que invita a considerar ambos libros en conjunto. Incluso un examen somero de *Lines of Vision* permitirá que el lector sea testigo de la manera en que los ensayistas, cuentistas y poetas tienden a narrar eventos imaginarios inspirados en los personajes de las obras de arte visual. Los escritores *entran* en las pinturas y dibujos para construir conversaciones, pensamientos, esperanzas y sueños imaginarios de los personajes capturados sobre el papel y el lienzo. Los resultados son fascinantes, aunque las maneras en que Carson y Sexton llegan a ellos son muy distintas. La técnica ecfrástica llama la atención en estos casos debido a su peculiaridad.



Estos poetas emplean las formas artísticas elegidas como punto de partida para encontrarse con los recuerdos de sus seres amados y con la tragedia, tanto pública como personal. El videojuego y los cuadros existen en tanto permiten a los poetas tener acceso a los momentos preciosos con sus seres queridos. El proceso de écfrasis les permite lidiar con (procesar) una vida que se ha ido (en el caso de Sexton) y una vida que se está yendo (en el caso de Carson). El semiótico francés Roland Barthes se ha referido de manera elocuente tanto a la fotografía como al arte de la naturaleza muerta; sus ideas son relevantes para ambos poemarios. Algunas de las ideas de su ensayo "El mundo-objeto" y de su libro *La cámara lúcida* ofrecen una especie de marco teórico para este análisis, aunque en gran parte la metodología es simple: una lectura detallada de los poemas con un enfoque en las técnicas ecfrásticas mediante las cuales algunas obras de arte famosas (y otras no tan conocidas) permiten explorar momentos de intimidad personal, ternura, amor y muerte.

Still Life

El título del último poemario de Carson, *Still Life*, conlleva un significado implícito más allá de lo evidente. El poeta todavía está vivo (*still alive*) pero, tras el diagnóstico de cáncer terminal, se encuentra en la ruta hacia su partida final de manera clara y consciente. Los versos de este poemario son ecfrásticos, pero no intentan penetrar en las profundidades del mundo plasmado en el lienzo. Más bien podría decirse que los propios poemas son interacciones. Los cuadros conversan con el poeta al convertirse en catalizadores de recuerdos (unos felices y otros no tanto), de experimentos, de discusiones con su esposa y de investigaciones etimológicas que en ocasiones están relacionadas con la naturaleza de su enfermedad. Se trata de una obra que está, en pocas palabras, relacionada con la muerte, la vida y el amor. Los cuadros son mecanismos que utiliza el poeta para referirse a la situación en la que se encuentra, recordando una vida mientras continúa construyendo sus últimas etapas, recordando un amor al tiempo que sigue cultivándolo. Todo esto sucede cuando está muriendo. El primer poema del libro, "*Claude Monet*, Artist's Garden at Vétheuil, *1880*", ofrece una especie de compendio de las preocupaciones que irá explorando a lo largo del poemario. En los primeros versos la voz poética habla desde el descanso y la contemplación:

Today I thought I'd just take a lie-down, and drift.
So here I am
Listening to the tick of my mechanical aortic valve — overhearing,
rather, the way
It flits in and out of consciousness. It's a wonder what goes on
below the threshold.[2]

Más allá del umbral del consciente, la mente hace conexiones y construye narrativas a partir de un vasto acervo de imágenes cosechadas. Algunos vándalos de los alrededores hacen caer una maceta de narcisos y los fugaces destellos amarillos ("There was something beautiful about the tossed daffodils / all the same")[3] echan a andar la imaginación del poeta:

So many shades of yellow when you look at them. Gorse.
Lemon. Mustard.
Honey. Saffron. Ochre. But then any word you care to mention
has so many
Shades of meaning, and the flower itself goes under
different names.
Narcissus. Daffadowndilly. Lent lily. So we wander down
the road of what it is
We think we want to say. Etymologies present themselves,
like daffodil
From asphodel — who knows where the *d* came from? —
the flower
Of the underworld. They say it grows profusely in the meadows
of the dead,
Like a buttercup on its branching stem. And I see a galaxy of
buttercups in
A green field, and the yellow of the tall sunflowers in
Monet's *Garden at Vétheuil*
That flank the path where the woman and the two children
stand commemorated.[4]

Así funciona la mente creativa y es así como funciona este poemario. Una imagen de la vida diaria sirve de estímulo para la reflexión sobre varias etimologías rivales para el nombre de una flor común que nos conduce desde los "meadows / of the dead"[5] hasta una sorprendente "galaxy of / buttercups"[6]

[2] Ciaran Carson, *Still Life*, p. 13.
[3] *Ibid.*, p. 14.
[4] *Idem.*
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*

antes de que otro destello amarillo brillante sirva para evocar el cuadro que da título al poema. El lector se entera de que “two of Monet’s own hairs”[7] cayeron en la pintura, y así el artista se vuelve parte de su propia creación. Como el barco de Teseo, nuestros cuerpos se encuentran en un estado de reconstrucción constante hasta el momento en que ya no podemos renovarnos: “You listen to the body talking, exfoliating itself cell after cell. / I saw it / Happening just now in the dust-motes drifting through / this ray of sunlight. //[8]

El poeta observa de qué manera, “cell after cell”, su cuerpo intenta deshacerse de la materia muerta. El libro comienza en la primavera y, mientras el mundo florece a su alrededor, sus días están contados:

It’s beautiful weather, the 30th of March, and tomorrow the clocks
go forward.
How strange it is to be lying here listening to whatever it is
is going on.
The days are getting longer now, however many of them
I have left.
And the pencil I am writing this with, old as it is, will easily
outlast their end.[9]

Los relojes siguen su marcha mientras el tiempo del poeta se agota.

*

En su ensayo de 1953, “El mundo-objeto” Roland Barthes alaba el trabajo de los pintores de naturalezas muertas como Henry Clemens van de Velde y Willem Claesz Heda mientras parece llegar a una conclusión acerca del papel que juega la participación humana en la creación de imágenes. Comienza por afirmar que la obra de Pieter Jansz Saenredam, la cual consiste principalmente en escenas de arquitectura eclesiástica sin presencia humana, “hace sentir, por antítesis, la naturaleza de la pintura holandesa clásica”.[10] Según afirma, esto identifica a Saenredam como “un pintor del absurdo”,[11] un caso peculiar, confiado en su manipulación de la “nada”.[12] Según Barthes, en evidente contraste con Saenredam:

[7] *Ibid.*, p. 15.
[8] *Idem.*
[9] *Ibid.*, p. 16.
[10] R Barthes, *op. cit.,* p. 23.
[11] *Idem.*
[12] *Idem.*

> Pintores de naturalezas muertas como van de Velde o Heda fueron aproximándose incesantemente a la cualidad más superficial de la materia: el brillo. Ostras, pulpa de limones, gruesos vasos conteniendo un vino oscuro, largas pipas de tierra blanca, castañas relucientes, loza, copas de metal bruñido, tres granos de uva, ¿qué es lo que puede justificar la reunión de semejantes objetos, sino el lubrificar la mirada del hombre en medio de su campo y hacer deslizar su curso cotidiano a lo largo de objetos cuyo enigma está disuelto y que ya no son nada más que superficies *fáciles*.[13]

Barthes afirma que "el uso de un objeto sólo puede contribuir a disipar su forma capital y a dar más realce, por el contrario, a sus atributos"[14] y que, al momento de presentar ante el espectador objetos que están listos para el consumo humano, los pintores de naturalezas muertas obligan al espectador a jugar un papel más participativo. No se trata de representaciones idealizadas de alguna especie de figura perfecta (de hecho Barthes se pregunta qué necesidad puede tener él "de la forma principal del limón")[15] sino de imágenes que, en tanto relacionadas con la parafernalia de la actividad humana, existen no tanto como paisajes objetivos, sino que se convierten poco a poco en situaciones humanas reconocibles: "Lo que necesita mi humanidad totalmente empírica es un limón adiestrado para el uso, medio pelado, medio cortado, mitad limón, mitad frescor, captado en el momento precioso en el que cambia el escándalo de su elipse perfecta e inútil por la primera de sus cualidades económicas, la astringencia".[16] Dicha participación surge de la percepción. La inserción de estos objetos en escenas domésticas les confiere un cierto sentido de control. A diferencia de los estériles interiores de roca de Saenredam, estas imágenes se esfuerzan para no aislar. Las ostras y los limones que contempla Barthes están abiertos, picados o relucientes, manipulados y listos para ser usados, en su versión más atractiva para el espectador, en la cúspide de su utilidad en el momento en que deben de consumirse, de *usarse*. Si no ocurre así, se pudrirán y se irán a la basura. Se trata de un arte que alcanza su culminación en la mente participativa.

*

Todos los poemas de *Still Life* reciben su nombre a partir de los pintores y de sus obras. Uno de estos cuadros muestra un limón que inspira una es-

[13] *Ibid.*, p. 25–26.
[14] *Ibid.* p. 26
[15] *Idem.*
[16] *Idem.*

pecie de experimento, un proyecto conceptual relacionado a los temas de la contemplación y la decadencia. El lector se encuentra por primera vez con el limón en "*Angela Hackett*, Lemons on a Moorish Plate, *2013*", poema que Carson le dedica a su esposa Deirdre. Esta obra en particular, que fue un regalo de cumpleaños para su esposa, está colgada en una de las paredes del poeta y "Because when looking at a thing we often drift into a memory / of something else",[17] esto lleva al poeta a tener una conversación con su esposa acerca de cómo, en su juventud, ellos no tenían "nothing / much of anything"[18] y sobre cómo ella se las tenía que arreglar con "a bar / Of lemon soap the simulacrum of a lemon"[19] como regalo de cumpleaños. El cuadro en cuestión representa lo que parecen ser tres limones amarillos y dos verdes (uno de los cuales pudiera estar semicortado). Mientras observan juntos la pintura de Hackett, él y su esposa comienzan a preguntarse si la aparición de una línea verde alrededor de uno de los limones amarillos es muestra de las primeras etapas de la putrefacción:

Only now has it
Occurred to us to talk about or of it at this length, the lemons —
three of them —
Proceeding in an anticlockwise swirl from pale lemon to
a darker yellow
To an almost orange, tinged with green — degrees, we speculate,
of ripeness
Or decay.[20]

Parecen llegar a un consenso: el limón posiblemente esté "on the turn",[21] llegando al límite de su vida útil. Esos limones que están en la pared se quedaron suspendidos gracias a la pintura; se les negó alcanzar su fin de manera natural, y el poeta y su esposa reflexionan en lo que pudo haber pasado después de la última pincelada: "It gave us pause for thought. How long does it take, we wondered, / for a lemon / To completely rot?"[22] Esta pregunta motiva a la pareja a llevar a cabo un experimento, "On the 26th of March 2019"[23] que en el poema se denomina "the lemon experiment":[24]

[17] C. Carson, *op. cit.*, p. 17.
[18] *Idem.*
[19] *Idem.*
[20] *Ibid.*, p. 18.
[21] *Idem.*
[22] *Idem.*
[23] *Ibid.*, p. 19.
[24] *Idem.*

[…] On
the avocado-and-aubergine-coloured
Moroccan saucer we bought in Paris we set a fresh lemon
and a banana whose peel,
We are led to believe, releases ethylene gas and hence ripens
any other fruit
With which it comes into contact. We wanted to see with
our own eyes
The end of the life cycle of the lemon. I write this on the 6th of April.
The banana has gone
Black except at the tips. The lemon looks as fresh as ever. We've just
been for our daily walk
Around the Waterworks. Ducks are kicking up a racket.
A blackbird sings
From a blackthorn bush. And as we enter into Glandore
from the Antrim Road
How clean and fresh and green are the newly sprung leaves
of the chestnut tree![25]

El poema concluye con que el poeta y su amada caminan entre las imágenes y los sonidos de la naturaleza. Mientras que el plátano del experimento se vuelve negro en una casa vacía, el aire del exterior (limpio y fresco) se satura de sonidos vitales mientras que el omnipresente mirlo de los antiguos poemas irlandeses acerca de la naturaleza acompaña con su canto el final del poema. Ese mismo limón volverá a aparecer en "*Jeffrey Morgan*, Hare Bowl, *2008"*, poema inspirado por el cuadro que aparece en la portada de la primera edición de *Still Life*:

I notice the lemon
Of our experiment that's been occupying all this time
in the parlour on
Its Moroccan saucer. We binned the banana when it went black.
As for the lemon,
It's ever so slightly beginning to shrink and wizen, but still
holding firm after
Three weeks — firmer in fact than fresh. In any event
it glows against the green
Of the wall, the earth of the shelf, and the blue and creamy white
of the bowl.[26]

[25] *Idem.*
[26] C. Carson, *op. cit.*, pp. 23-24.

A pesar de la inevitabilidad de su deceso, el limón sigue manteniendo su firmeza e incluso su brillo. Pero va a morir, se va a descomponer. Es sólo cuestión de tiempo. Una sensación de muerte inminente permea los poemas de *Still Life*, lo cual no es sorprendente si consideramos el contexto en el que se escribieron. Sin embargo, no se trata de un libro de lamentaciones. El poeta observa la muerte y documenta su llegada; al hacerlo, la naturaleza, las frutas y los pájaros, los árboles y los patos parecieran más dulces, sus sonidos y colores más vívidos, ya que pronto tendrán que quedar atrás. Los objetos y las frutas que ocupan la mente de Barthes en "El mundo-objeto" se ubican dentro de las pinturas para hacer que el espectador se sienta involucrado. Aparecen en el momento en que están más disponibles y en el que es mayor su utilidad. Lo mismo ocurre con Carson y con los cuadros que elige para su último poemario. El limón de Hackett cumple una función. Al igual que las famosas pinturas de flores de Rachel Ruysch de *vanitas* (con sus pétalos que se oscurecen, sus insectos, o con una caléndula marchita en primer plano) que retratan el momento en el que una madurez vibrante se encamina a la descomposición, los limones de la pintura de Hackett no están ahí simplemente para evocar una situación humana de domesticidad, sino para recordarnos nuestra propia muerte. Los cuadros de *vanitas* holandeses, con sus frutas, sus flores y *memento mori* son una lección para el espectador, para que cuide su alma ante un juicio que ha de llegar. Al resaltar la belleza orgánica y fugaz de lo que florece son también una lección de apreciación de la vida. Como el poema inspirado en la obra de Angela Hackett, "*Jeffrey Morgan*, Hare Bowl, *2008*" también concluye con la imagen del poeta y su esposa que caminan cerca del parque Waterworks:

> [...] at last we
> Reach the Antrim Road: past the Waterworks, and all
> the cherries suddenly
> In bloom! And we're both so looking forward to seeing
> Jeffrey Morgan's *Hare Bowl* again.[27]

El "experimento del limón" no es un mero experimento. En consonancia con los *memento mori* inspirados en la *vanitas* de artistas como Teresa Margolles y Damien Hirst (con su uso de la carne en descomposición) la decisión de colocar un limón en un plato para ver cuánto tarda en pudrirse

[27] *Ibid.*, p. 25.

puede verse como la evolución conceptual del arte participativo cuyos inicios identifica Barthes en las naturalezas muertas holandesas. El poeta toma, de manera simbólica, al limón de la pintura y lo pone a trabajar, no por su astringencia, no por sus funciones económicas o por su sabor, sino por sus capacidades simbólicas. Como ya se mencionó, en ambas ocasiones en las que se describe el limón del experimento, sigue una escena en la que el poeta y su esposa, mientras recorren Belfast, se topan con la naturaleza en pleno florecimiento. Mientras se pudren los frutos, los capullos de cerezo iluminan Antrim Road. No van a seguir en flor durante mucho tiempo; en unas cuantas semanas habrán desaparecido. Así, Carson logra al mismo tiempo regocijarse en los verdes y rosas de esa vida nueva mientras enfrenta a la muerte con los ojos bien abiertos, al reconocer que muy pronto terminará su tiempo de estar entre los mirlos y los capullos de cerezo.

En "*Canaletto*, The Stonemason's Yard, *c. 1725*" no son ya las imágenes plasmadas en el lienzo las que provocan que la mente del poeta se centre en su muerte inminente, sino más bien el nombre del pintor y las búsquedas etimológicas a las que éste la conduce:

> I look at it from time to time. There's a LED display with a digital
> countdown on
> The trolley but I have to look over my shoulder for it. In any event
> it issues
> An almost inaudible murmur I imagine measuring the chemo
> trickling down…
> Dozing a little I hear it entering my ear canal … *cannula, cannula,*
> *Canaletto, Canaletto…*
> I open my eyes and there you are, looking at me. I say, Can you get
> the Muji pen
> And notebook from my jacket pocket? And write this down? You do.
> My writing hand
> *Is out of action due to the cannula in the wrist through which*
> *the chemo flows.*[28]

Las obras pictóricas necesitan ser vistas para existir y Carson, a lo largo de todo el poemario, está involucrado en mucho más que solamente *ver*. Las pinturas (y los recuerdos que de ellas tiene) no sólo lo acompañan durante sus últimos días; queda claro que durante su vida estas obras (y seguramente muchas otras) han sido sus compañeras constantes, durante muchos años. En este caso, en "*Canaletto*, The Stonemason's Yard, *c. 1725*" el cuadro se

[28] C. Carson, *op. cit.*, pp. 40–41.

mezcla con la quimio por medio de las meditaciones del poeta acerca del nombre del pintor, se trasmina en su cuerpo y se vuelve parte de él, al igual que parte de la sustancia del poema. Barthes afirma que "la profundidad sólo nace en el momento en que el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre y comienza a mirarle".[29] Estos espectáculos no sólo se tornan hacia el poeta, pues estos poemas parecerían ser esenciales para su existencia, ya que su vida es recordada y explorada mediante la contemplación, recuerdo y discusión de sus obras de arte preferidas.

Los recuerdos de una vida transcurrida en Belfast durante el periodo en cuestión no podrían estar completos sin hacer referencia al conflicto norirlandés conocido como The Troubles, y no es raro que los poemas de *Still Life* se nieguen a escapar de los recuerdos menos disfrutables que los cuadros puedan evocar. En "*Diego Velázquez*, Old Woman Cooking Eggs, *1618*" el recuerdo de comer huevos fritos hace que el poeta busque la traducción de "*still life*"[30] al español. La entrada sobre el término "bodegón" en el diccionario o en la enciclopedia lo lleva a su vez a recordar el bar The Bodega en Belfast, "the kind of place / that thought itself / a cut above the ordinary".[31] Estas conexiones de memoria asociativa (desayunos con huevos fritos a la mañana siguiente de haber salido de copas, el bar The Bodega, el cuadro de Velázquez) conducen al lector a los recuerdos de la violencia sectaria de principios de la década de los años setenta:

> It's 1973, and I'm pushing a pen in Family Income Supplements
> behind the City Hall.
> The IRA were bombing downtown shops and offices on
> a weekly basis
> It seems. My dreams are filled with wavering buildings,
> avalanches of astonished
> Glass. Now and then an alarm would sound […][32]

De manera similar, el texto más largo del poemario, "*Yves Klein*, IKB 79, *1959*", culmina de forma memorable con el "blossoming" de las nubes que se convierten en tonos azules que evocan la creación más famosa del artista francés, International Klein Blue (el IKB que figura en el título del poema). El color azul trae a la memoria otro recuerdo de la violencia en la ciudad:

[29] R. Barthes, *op. cit.*, p. 36.
[30] C. Carson, *op. cit.*, p. 20.
[31] *Idem.*
[32] *Ibid.*, p. 21.

I looked west to the city centre three miles away to see cloud
after cloud blossoming into the blue.
And so forth, and so on: after all these years from time to time
the buried memory comes back
Out of the blue as it were. I never know the date, I must look for it
online. Bloody Friday, 21st July 1972
Grainy black-and-white, flickering dismembered shapes and shades
of things
As mountain becomes cloud, and buildings rubble, cars and buses
scrap, some of the dead
Have neither shape nor make to them, so mutilated, torn to pieces by
the blasts the

Body count was twice revised, from thirteen to eleven, down to nine.

The people who had set the bombs apologised in empty language.

Firemen shovelled into body bags the unspeakable remains of the day.[33]

"*Yves Klein*, IKB 79, *1959*" es una exploración expansiva de la obra de Yves Klein. De hecho, se advierte al lector en las secciones de Agradecimientos y Notas al final del libro de que "much of the writing about Klein has been reworked from the 'Feeling Blue' chapter"[34] de la novela *The Pen Friend*, escrita por el poeta. El famoso fotomontaje de Klein, "*UNE HOMME DANS L'ESPACE!*"[35] así como su obra "Anthropométries", inspirada en Hiroshima, apuntan hacia cierta obsesión con trascender las limitaciones del cuerpo humano; Carson escribe que "From his judo experience, he believed / that levitation — he liked to think of it as a form of ascension, a victory over death — / was indeed possible."[36] A lo largo de todo el poemario, al igual que las pinturas que inspiran los textos, cada uno de los versos se ve afectado por el contexto en el que se escribieron y publicaron los poemas. La referencia a "a victory over death"[37] se ve iluminada por este contexto al igual que el asfódelo que florece en los "meadows of the dead";[38] así, los lápices que sobrevivirán al escritor apuntan hacia una especie de culminación. Klein murió joven, pero intentó alcanzar, al menos con su

[33] *Ibid.*, pp. 68–69.
[34] *Ibid.*, p. 76.
[35] *Ibid.*, p. 68.
[36] *Ibid.*, p. 67.
[37] *Idem.*
[38] *Ibid.*, p. 14.

arte, algún tipo de trascendencia etérea; intentó ir *más allá*. Quizá es sólo por medio de la creación artística que esto se puede alcanzar.

"Beyond" es la última palabra del poemario. El último poema, "*James Allen*, The House with the Palm Trees, *c. 1979*", al igual que "*Angela Hackett*, Lemons on a Moorish Plate, *2013*", se refiere a una obra plástica propiedad del poeta. La lleva a la sala para verla de nuevo, apoyada en el sofá, y se sorprende al percibir "some yellow flowers among the red / and white"[39] que no existían en su memoria. Aún teniendo el cuadro frente a él, su memoria no permite que esos pétalos amarillos:

> […] the dark greens
> Of the foliage stand out against the faded peachy pink of
> the fabric. And now
> I'm looking at them, I see some yellow flowers among the red
> and white, for all
> There was no yellow in my recollection. How could that be?
> I shut my eyes
> And still I see them lavender and cream and violet, rose pink,
> never yellow
> As the sweet pea never is. Was I thinking — am I thinking —
> of the garden in
> The real world as it was three years before this print
> of it was made?[40]

Pero el recuerdo funciona como un detective, intentando hilar una narrativa plausible a partir de los retazos de imágenes y sentimientos; dicho proceso con frecuencia puede ser falible. Ponemos énfasis en lo que es más importante para nosotros y desechamos lo que nos parece periférico:

> For all that, perhaps my memory is plausible, and false,
> engendered by your tending
> To the sweet pea — wishful thinking really. As Henri Borgeson
> said, 'There is no perception
> Which is not permeated with memories. But hence also springs
> every kind of illusion.'
>
> Whatever the case — and 'The world,' said Wittgenstein, 'is
> everything that is
> The case' — the picture and my memory of what it represents
> are dwelling places.[41]

[39] *Ibid.*, p. 70.
[40] *Idem.*
[41] *Idem.*

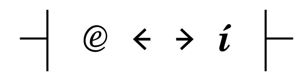
Los colores que vienen a la mente del lector son los azules y violetas, porque la parte que más atesora de ese recuerdo es la que relaciona con su amada esposa cuidando una planta de arvejilla. Este recuerdo es el que le resulta más útil; una alusión a Wittgenstein (no es la primera en el poemario) le permite resolver el asunto: "'Is an indistinct photograph a picture of a person at all?' / said Wittgenstein, 'Is it even always an advantage / To replace an indistinct picture by a sharp one? Isn't the indistinct / one often exactly what we need?'"[42] Lo que se requiere aquí es la imagen de la persona amada cuidando la arvejilla. Los recuerdos que están conectados a la obra de arte cobran mayor importancia que la propia obra de arte. Una vida que ha transcurrido y que se recuerda entre preciados cuadros y grabados va llegando a su fin; es muy claro que estos poemas son más que simples ejercicios ecfrásticos: se trata de un libro acerca del amor y de la compañía. A lo largo del poemario, el "tú" es una presencia constante en los poemas. Éstos no podrían existir sin las obras de arte, pero el sentido de amor y nostalgia que brota de los recuerdos provocados mediante las remembranzas provienen de un sitio distinto, de la persona que comparte esos recuerdos, esto es, quién los comenta y quién ayuda a recrearlos. El grabado de Allen lleva al poeta a buscar en Google su antiguo departamento y a descubrir que fue demolido. No importa, porque el recuerdo del antiguo espacio (junto con la obra de arte que sirve como catalizador) son motivo de gozo: "How I loved that old dilapidated flat!"[43] y el amor conduce al libro a su fin:

> And I loved the buzz of the one-bar electric heater as a bus or a truck
> passed by,
> And I loved the big windows and whatever I could see through them,
> be it cloudy or clear,
> And the way they trembled and thrilled to the sound of the world
> beyond.[44]

If All the World and Love Were Young

If All the World and Love Were Young de Stephen Sexton comienza con una nota explicativa acerca de una fotografía que recuerda, la cual tomó su madre: "In the summer of 1998, when I was nine, my mother took a

[42] *Ibid.*, p. 72.
[43] *Ibid.*, p. 73.
[44] *Idem.*



photograph of me playing Super Mario World (1990) in the small spare room of our house. My back is to the camera. [...] The Super Nintendo is a 16-bit console. Put simply, 16-bit refers to how much memory the system can process at one time".[45] Desde el principio se subraya la importancia de la memoria. Cada verso tiene dieciséis sílabas, referencia a la memoria de 16 bits de la consola de juegos. Los textos de este poemario (o poema, porque puede tratarse de un solo poema dividido en secciones) están relacionados con la memoria, particularmente con los recuerdos dolorosos y las formas en que éstos se procesan. Al estar lidiando con la muerte de su madre años después a causa del cáncer, el poeta procesa su partida al convertirse en alguien diferente, al lanzarse al mundo virtual de la narrativa de búsqueda de Mario. El catalizador de este viaje es la fotografía. En el famoso libro de Barthes sobre fotografía, *La cámara lúcida*, es una imagen de su madre en la infancia la que le permite sentirla de una manera en la que las imágenes más recientes de ella no se lo habían permitido. Había algo en la imagen de esa niña en el Invernadero que le transmitía la realidad emocional de la persona de su madre, y gracias a ello se dio cuenta de que: "había comprendido que de ahora sería preciso interrogar lo evidente de la Fotografía no ya desde el punto de vista del placer, sino en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte."[46] De manera similar a *Still Life*, el amor, la muerte y el recuerdo son el punto de convergencia de estos versos.

En este caso, al contrario de lo que ocurre con la fotografía de Barthes, la madre está presente a pesar de su ausencia; quizá incluso está presente *debido* a su ausencia. Ella es quien le ofreció ese portal mágico hacia reinos fantásticos y es quien lo contempla amorosamente desde atrás, mientras captura su imagen para la posteridad. En este retrato pueden verse la gran pantalla en la que se desarrolla el juego de Super Mario World y también el jardín exterior. El lector se entera de que la mirada del poeta "drifted between these two positions".[47] Esta fotografía se convierte en un punto idóneo de acceso a una secuencia de poemas en la que lo pastoral se combina con lo electrofantástico mientras que el mundo real sigue su curso sin inmutarse. Uno de los tres epígrafes con los que inicia el libro es de Susan Sontag: "*'Photography is seen as an acute manifestation of the individualized "I", the homeless private self astray in an overwhelming*

[45] S. Sexton, *If All the World and Love Were Young* [s.p.]
[46] R. Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, p. 130.
[47] S. Sexton, *op. cit.* [s.p.]

world".[48] Mientras que la voz poética emprende el camino para salvar a la princesa Peach y a los amigos de Yoshi, la vida (y la muerte) continúan a su alrededor, o quizá detrás de él, mientras él sigue de espaldas a la cámara y al mundo sobrecogedor que no puede controlar.

En las primeras etapas de su viaje, mientras recorre la Isla de Yoshi, una presencia fantasmal puede percibirse a sus espaldas: "In these days new as tomorrow there is joy to be recorded: / the tender steps in other lands all the flowers of the garden. / My mother winds her camera the room is spelled with sudden light: / a rush of photons at my back a fair wind from the spectral world".[49] Los dos territorios, Irlanda del Norte a finales de la década de los noventa y los paisajes vastos y de ensueño de Super Mario World, se entretejen a lo largo del libro mientras el avatar del poeta, empeñado en rescatar a sus amigos, sigue teniendo que regresar continuamente a esos territorios menos mágicos: "One summer's day I'm summoned home to hear of cells which split and glitch / so haphazardly someone is called to intervene with poisons / drawn from strange and peregrine trees flourishing in distant kingdoms".[50] La dolorosa realidad de saber que un ser amado está gravemente enfermo es procesada por medio del lenguaje y de las imágenes de los mundos fantásticos de un videojuego que lo abarca todo. Las células fallan y la medicina viene de una tierra lejana y exótica. Sin embargo, sin importar qué tan exótico sea el terreno en el que se encuentra la voz poética (el siguiente fragmento proviene de una sección denominada *Donut Plains 1*) los recuerdos de casa persisten mientras los versos van y vienen entre los mundos que se superponen de manera casi imperceptible: "The lie of the land is the shape of the north of Ireland likewise / missing a lump from its body where the lake fills with eels zigzagged / from the Sargasso like needles of glass light slowed through sodium".[51] La imagen de Irlanda del Norte se ve replicada en el mundo del juego cuando la coexistencia pacífica se ve quebrantada por un devastador ataque de un grupo que se autodenomina The Real IRA. En 1998 ocurrió el atentado de Omagh, el ataque individual más mortífero de The Troubles y sus efectos llegan a percibirse incluso hasta el *Forest of Illusion*:

> It's almost the end of summer and Saturday the radio
> in the kitchen is a havoc of Omagh way beyond the lough
> and of Slevins the chemist's shop of children running in the road

[48] *Ibid.*, [s.p.]
[49] *Ibid.*, p. 6.
[50] *Ibid.*, p. 8.
[51] *Ibid.*, p. 15.

of a group of Spanish tourists of the Assumption of Mary
insofar as it can be seen. I pause in the darkened forest.[52]

Las tragedias que se infiltran en el terreno virtual no sólo son de naturaleza personal o familiar. Como se vio en *Still Life* de Carson, no puede haber un recuerdo de la época de finales de los años noventa en Irlanda del Norte que pueda estar completo sin que se reconozca el impacto que tuvo la violencia política. La búsqueda debe hacer una breve pausa para procesar esta tragedia de carácter público.

El título del libro, *If All the World and Love Were Young*, proviene de uno de los versos del poema de Sir Walter Raleigh "The Nymph's Reply to the Shepherd", que es a su vez una réplica al poema de Christopher Marlowe "The Passionate Shepherd to His Love". Es importante destacar este hecho ya que los poemas de Sexton tienen una clara influencia de temas de la poesía pastoral. Al igual que la tradición pastoral busca consuelo y gozo en la simplicidad y la belleza de la vida rural al amparo de un cielo estrellado, el avatar de la voz poética se maravilla en los nuevos y extraños mundos del ambiente virtual. Como los poetas pastorales que se alejaron de la modernidad urbana en busca de solaz en la campiña, la voz lírica de la poesía de Sexton trata de encontrar alivio en los paisajes siempre cambiantes de su territorio de 16 bits. Sin embargo, estos intentos no llegan a tener un éxito completo en tanto que las dimensiones superpuestas de lo real y lo maravilloso se rehúsan a dejar de coexistir. Esto puede verse claramente en el siguiente fragmento de *#1 Iggy's Castle*: "So there is a sound in the house when I wake mice under the moon / my mother who cannot sleep halves a bright grapefruit whose feet whose toes / whose hands whose fingers whose ankles whose head she says are on fire.//"[53] Mientras que la voz poética despierta a los ratones a la luz de la luna, en el mundo de lo real su madre sufre intensamente. Como muchas otras imágenes de flora y fauna, la imagen de la toronja aparece de nuevo en una de las secciones más hermosas del libro, *Donut Secret 1*:

And sleep do the millions of eels from the Sargasso like needles
the kelp ripples in the current and I have been holding my breath.
Anglerfish doze in the trenches luminescent esca glowing.
Night itself sleeps sweet on my chest and she quarters a
bright grapefruit.[54]

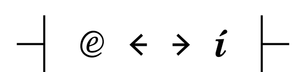
[52] *Ibid.*, p. 57.
[53] *Ibid.*, p. 11.
[54] *Ibid.*, p. 20.

Otra imagen recurrente es la de las rosas en el jardín. En una sección denominada *Star World 1*, las rosas son trasplantadas a una parcela de tierra visible para la madre enferma: "One afternoon we transplanted a rose bush that blossomed yearly / in memory of her mother to the middle of the garden / so she'd see it from the window if she raised her head to look out".[55] Las rosas pueden florecer y volver a florecer estación tras estación en ciclos que en potencia son infinitos, y las rosas de los versos de Sexton se entrelazan de manera indisoluble no sólo a los recuerdos de su madre sino a los temas infinitos de la vida y la muerte. En la sección del libro que es menos convencional en el aspecto visual, *Top Secret Area*, el texto se encuentra dividido en dos columnas; vale la pena reproducirlo en su totalidad:

I have been trying to tell you	the secret of infinite lives:
she plants roses in the garden	she pliant flows in the journal
she plants roses in the garden	sea plants wrasses in the ocean
she plants roses in the garden	she paths road signs from the station
she plants roses in the garden	sea plans ruses in the argot
she plants roses in the garden	seaplanes rising from the water
she plants roses in the garden	sea froze rolling in the harbour
she plants roses in the garden	see pain trilling in the garden
she plants roses in the garden	she planes ruins in the jargon
she plants roses in the garden	see plinths raising in devotion[56]

Los juegos de computadora con frecuencia incluyen "trampas" que les permiten a los personajes evitar los peligros. Es así que detrás del *Donut Ghost House* hay un área secreta en la que los jugadores pueden conseguir vidas extra. La puntuación que emplea en el primer verso implica que lo que sigue va a revelar el secreto para evitar la muerte. Sin embargo, el secreto parece no tener sentido, ya que "she plants roses in the garden" va seguido de lo que Lily Ní Dhomhnaill llama "sonically resonant sentences".[57] La columna de la derecha se convierte rápidamente en un cántico, oración o encantamiento de combinaciones de palabras sin sentido y el secreto de las vidas infinitas permanece inaccesible cuando se trata del recuerdo de su madre. Como apunta Ní Dhomhnaill: "In Marlowe's poem the Shepherd, woos his Love by promising her 'a bed of Roses'".[58] Sin embargo, en el poema

[55] *Ibid.*, p. 87.
[56] *Ibid.*, p. 19.
[57] Lily Ní Dhomhnaill, "If All The World And Love Were Young", en *The Stinging Fly* [en línea].
[58] *Idem.*



réplica de Raleigh la amada es una ninfa. Al no pertenecer al mismo mundo que el pastor, la ninfa se da cuenta de que todos los placeres terrenos que él le ofrece tienen una vigencia limitada. La ninfa no se convence de abandonar el mundo sobrenatural para entregarse a un pastor mortal, ya que todo lo que él le promete tendrá que morir algún día. Si las cosas fueran diferentes, quizá su respuesta sería otra: "If all the world and love were young, / And truth in every shepherd's tongue, / These pretty pleasures might me move, / To live with thee, and be thy love//".[59] En el mundo de los dioses y las ninfas, la belleza puede perdurar, pero el mundo de los mortales no ofrece semejante consuelo: "Thy gowns, thy shoes, thy beds of Roses, / Thy cap, thy kirtle, and thy posies / Soon break, soon wither, soon forgotten: / In folly ripe, in reason rotten //".[60] En el exquisito mundo rural de las islas, castillos y planicies computarizadas, uno podría encontrar el secreto de las vidas infinitas. Ahí puedes salvar a tus amigos del peligro y, si pereces, simplemente te levantas de nuevo y tarde o temprano tienes éxito. Sin embargo, el otro mundo del protagonista de Sexton es mucho menos indulgente. Su madre muere mientras continúa su búsqueda: "My friends are scattered on ranges along the island's wave-wrecked coast / and turtle doves skidoo above mesas and yellow columbines. / She spends a final night at home. I have gone to rescue my friends. //"[61]

Conclusión

Probablemente el poema ecfrástico en lengua inglesa más conocido sea "Ode on a Grecian Urn" de John Keats. En su innovadora oda, Keats se pregunta cuáles son los impulsos que motivan a los personajes retratados en la urna ("What mad pursuit?" y "What wild ecstasy?") mientras que considera los pros y contras de quedar suspendido en el tiempo en una obra de arte. Las interrogantes del poema de Keats son filosóficas y de carácter general en su relación con los grandes temas de la vida, el amor, la muerte y el arte, antes de concluir con aquellos versos tan discutidos acerca de la verdad y la belleza. Las técnicas ecfrásticas de Carson y Sexton, aunque sean similares, alcanzan logros distintos con sus versos. Se trata de poemas en los cuales la propia peculiaridad de las relaciones que exploran tiene éxito en el tratamiento de temas de mayor calado: lo general en

[59] Raleigh, Walter (Sir), 'The Nymph's Reply to the Shepherd', *The Poetry Foundation* [en línea].
[60] *Idem.*
[61] S. Sexton, *op. cit.*, p. 91.

lo específico. Los cuadros de *Still Life* son importantes en tanto cuentan la historia de la vida del poeta, una vida transcurrida en la feliz compañía de su amada esposa. No ocupa mucho tiempo en pensar acerca de las motivaciones de los personajes de los lienzos que describe o en preguntarse qué "mad pursuits" son el motor de sus actividades. Es evidente que las obras de arte son atesoradas, pero son los recuerdos que provocan los que dan verdadera sustancia a estos poemas.

Es así que la función de las obras de arte se cumple en plenitud gracias a la manera en la que sólo la mente humana puede involucrarse. En el caso de Sexton la voz lírica *sí* entra en la obra de arte, en este caso, el terreno virtual que lo rodea. Las motivaciones de Mario, el plomero digital italiano, el avatar de la voz poética, son simples y claras: rescatar a alguien. Sin embargo, la superposición continua y casi espectral de las múltiples dimensiones es la que hace que estos poemas sean tan conmovedores; el poeta se encuentra al mismo tiempo en dos sitios distintos mientras los paisajes exuberantes y fértiles del mundo del videojuego se decoloran para transformarse en una realidad melancólica de ternura y dolor. El hecho de que en The Donut Plains quepa la posibilidad de tener vidas infinitas y de rescatar a un ser amado hace que el fallecimiento de su madre en una isla que sí existe sea aún más trágico y más *real*. Estos dos poetas han empleado las obras de arte que eligieron como mecanismos para darle sentido a sus vidas y a sus amores. Las grandes obras de arte reflejan las complejidades del ser humano; es esto lo que han logrado Carson y Sexton.

BIBLIOGRAFÍA



BARTHES, Roland, *Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquím Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós, 1990. 206 pp.

———, *Ensayos críticos*. Trad. de Carlos Pujol. Buenos Aires, Seix Barral, 1972. 384 pp.

CARSON, Ciaran, *Still Life*. Oldcastle, Gallery Press, 2019. 76 pp.

MCCLEAN, Janet, antóloga, *Lines of Vision. Irish Writers On Art*. Pról. de Sean Rainbird, pref. de Janet McClean. Londres, Thames & Hudson, 2014. 232 pp.

MARLOWE, Christopher, "The Passionate Shepherd to his Love", en *The Poetry Foundation* [en línea]. Chicago [Consulta: 16 de diciembre, 2020]. <https://www.poetryfoundation.org/poems/44675/the-passionate-shepherd-to-his-love> [Consulta: 16 de diciembre, 2020].

NÍ DHOMHNAILL, Lily, "If All the World and Love Were Young", en *The Stinging Fly* [en línea]. Dublín, 29 de octubre, 2019. <https://stingingfly.org/review/if-all-the-world-and-love-were-young/> [Consulta: 16 de diciembre, 2020].

RALEIGH, Walter, "The Nymph's Reply to the Shepherd", en *The Poetry Foundation* [en línea], Chicago <https://www.poetryfoundation.org/poems/44939/the-nymphs-reply-to-the-shepherd> [Consulta: 16 de diciembre, 2020].

SEXTON, Stephen, *If All the World and Love Were Young*, Londres, Penguin Books, 2019. 115 pp.

DOS POEMAS, UN DIÁLOGO Y UN TESTIMONIO

Pascal



Moya Cannon

The eternal silence of these infinite spaces terrifies me.
Blaise Pascal

You understood so much as you stood in awe
of our long-armed swirl of stars
burning their huge hearts out—

yet you barely knew that there were other,
far more distant, worlds of light,
that our spinning, sea-blue earth,
our sun and sister planets,
are small as salt grains
in the dark, rushing theatre of space.

You didn't know that we,
our eyebrows, livers, ankles, thumbs,
are made of old stars blown to dust then,
somehow, sprung to life,

that our distant, minute, unthinking ancestors
might have bubbled up through an ocean floor
or hurtled in on the frozen fragment of a star.

You, who believed that the supreme function
of reason is to show us
that some things are beyond reason,
did you, in your faith and wondering,
still try to fix and hold steady a platform,
high above us and our sun, to accommodate,
in golden rows, the mystery of cherubim,
seraphim, the righteous dead,
God's saints, the trinity enthroned?

We, who grew up with reason enthroned,
who have learned how to weigh a star
and measure a billion years of light,
who have polluted the plush black
of your silver-studded night
with our small insistent lights,

we wonder, still, what lies
beyond the rim of a universe
which may have no edge at all
in space or time, which may fold
back upon itself in deepest mystery
as, all about us, stars continue to grow,
explode, burn out, collide
yet continue to come to birth.

Tomado de Collected Poems, Carcanet Press, 2021. Cortesía de Moya Cannon y Carcanet Press.

Pascal

@

Moya Cannon
Traducción y nota de Juan Carlos Calvillo

El silencio eterno de los espacios infinitos me aterra.
Blaise Pascal

Era tanto lo que entendías cuando te quedabas pasmado
ante nuestro remolino de estrellas, la espiral de brazos largos
y de luceros que arden desde el fondo de su inmenso corazón—

y, sin embargo, qué poco sabías de los otros mundos de luz
que existen más allá, en lontananza;
cómo ignorabas que nuestra tierra de mar azul,
esta piedra giratoria, nuestro sol y los planetas hermanos,
son diminutos como granos de sal en la penumbra,
en el medio del vertiginoso teatro del espacio.

No sabías que nosotros mismos,
nuestras cejas, nuestras vísceras, tobillos y pulgares,
estamos hechos del polvo de estrellas viejas que estallaron
y que luego volvieron de algún modo a la vida,

ni que nuestros ancestros más lejanos, descerebrados y diminutos,
salieron a borbotones de las llanuras abisales
o acaso se precipitaron sobre el trozo congelado de una estrella.

Tú, que creías que la función suprema
de la razón es demostrarnos
que algunas cosas sobrepasan la razón,
con toda tu fe y tu capacidad de asombro,
¿habrás tratado no obstante de armar y sostener una tarima
por encima de nosotros, por encima de nuestro sol,
para acomodar allí en áureas filas el misterio del querubín,
el tropel de serafines, a los justos en el Seno de Abraham,
a todos los santos y a la trinidad entronizada?

Nosotros, que crecimos más bien entronizando a la razón,
que hemos aprendido a calcular el peso de una estrella
y a medir la distancia de mil millones de años de luz,
que con nuestras lucecitas persistentes
hemos contaminado y ennegrecido el terciopelo
de tu cielo nocturno tachonado de plata,

todavía nos preguntamos qué existe
del otro lado, allende las orillas de un universo
que puede no tener límite alguno
en el tiempo o el espacio, que puede
replegarse en lo profundo de su misterio
al tiempo que, en torno a nosotros,
las estrellas no dejan de crecer, de explotar,
de chocar, de apagarse
y aun así seguir renaciendo.

Nota

De todas las joyas que nos ha dado la exploración de los cielos a lo largo de la historia, pocas han sido tan luminosas como los Fenómenos de Arato y los Pensamientos de Pascal. Y, sin embargo, nunca el ser humano había respondido con tanta esperanza, con una fe tan conmovedora y, no obstante, con tanta lucidez como Blaise Pascal a la pavorosa incertidumbre de nuestra existencia. Seguimos sin saber quién nos puso en este mundo, mucho menos para qué; seguimos perplejos ante nuestra propia ignorancia y, por lo demás, no deja aún de aterrarnos la posibilidad de que pueda haber una razón detrás de todo, una razón que siempre seremos demasiado lerdos o demasiado insignificantes como para comprender. Y, sin embargo, en nuestra infinita soledad, en el más profundo desamparo de nuestra vida, estamos, comoquiera que sea, y algo podemos aspirar a descubrir.

En estos tiempos en que hemos tiznado los cielos, en que las únicas estrellas que podemos ver, con ojos encandilados, son las del horizonte que fabricamos por miedo a la oscuridad, y en que los espacios han dejado ya de aterrarnos porque vivimos bajo la estulta impresión de que son domesticables, Moya Cannon vuelve a Pascal en busca, si no de fe, cuando menos de compañía. La poesía de Cannon se informa del conocimiento humano para indagar la fragilidad de la naturaleza y de la existencia; es poesía diáfana y directa, como el esplendor de los paisajes que retrata, y es poesía, sobre todo, sensible: sensible a la transformación y la impermanencia, a la vulnerabilidad, a la huella que dejan tras de sí nuestros cuerpos. Y a la canción.

La traducción de este breve poema resulta ser más voluminosa que el original del que parte, pero, lejos de querer complementarlo, esto es porque se deja arrullar por la música de las esferas. Hay cosas que la razón no nos ayudará nunca a entender, es cierto. Pero esa, quizá, sea una verdad menos temible si, como Moya Cannon, como Pascal, y como William Carlos Williams, tomamos una decisión muy simple: “Antes de privar a los pájaros de su canción, llamarlos a todos ruiseñores”.

Dunnock



Adam Crothers

a poet of the new post-Troubles generation
(Thomas McCarthy, *Trumpet*)

the day was slow and silent too
the air was warm and good
and cloud was folded into blue
as hair into a hood

all sorrow offered its reprieve
with hands not gloved in ill
although a motion in the leaves
let not my mind lie still

*

Knowing it, seemingly, an encounter
I'd hesitate to put in a poem
without finally sealing the entire
construction in irony (that napalm

that blasts naked truth and hot potato
alike to a palatably bland ash,
grinding—as I am now—an iffy butt
into the serviceable butter dish
that a sonnet ought to be, well before
giving the first sentence a chance to land;
crowing about it, buff faux-puffery;
wooden rook, castling), the hedge sparrow lent
me the pause between pecks at the feeder
and asked me, obscurely, 'What's the matter?'

Where to begin? Once begun, where to cease?
Work, off in the background, needing doing,
and the nature of that need vague; disease
recoursing through the state, and the dingdong
at the head of, 'clear'ly—oh for a blade
of invisible crystal that might slice
that word from mine enemies' tongues that bleed
its venom into mine ear—the *English*
government (pronouncing 'Northern Ireland'
as a slur or a belch even by his
snakily low standards) relent-
ing in self-congratulatory piss
and spew caking into crumbling insoles
raising him to arsehole, incel, insult.

There was that, and, as sincere L. Cohen
would have it, 'all my bad reviews', although
bad reviews would at least mean… and so on.
There was the incident with the gallstone
(Google-diagnosed), and then how the rain,
old compadre, fell, in the main, indoors,
which was where most things appeared to happen:
the spiders choking on Chinese lanterns;
the fruit flies tearing chunks from the plaster
while hanging their portraiture of fruit flies;
a wasp smashing its custom-built sitar
against a spectacle lens. Thus, inside.
Outside, though, was this pressure to contort
into interviews with hedge accentors.

‘What’s the matter,’ it repeated, ‘the stuff,
I might say, the material, of which
the rhymes are woven? I’m hardly certif-
ied,’ it went on—and I glanced at my watch,
which displayed a quarter betwixt zero,
confirming there was no way out of this—
‘but one hardly requires Zeno’s razor’
(I let it pass) ‘to cut through the feather’s-
breadth alley linking Form Street and Content
Boulevard; and before you get vocal’
(would I have?) ‘I’m entirely cognisant
that the two have an interclavicle,
wishbonelike. But. Adam. Let’s be honest:
by now, haven’t you wished too much on it?’

Did I need this? I did not need this. Made
for the door to the kitchen extension
and the house’s stable microclimate
… and found the windows heart-dark, and a-dance
with clots of star. ‘The big bad universe,’
spake the sober dunnock before I’d asked,
‘is sheltering in that place. Who suffers
without it?’ It seemed sad. ‘Stay a bit. Disc-
uss poetry with me for a tidy
number of stanzas before going back
to love and comfort and their antidote…
Hey! Why don’t you say something’s like my beak?’
Its beak was like a sunflower seed. ‘Fab,’
it said, when I gave in. ‘Mind if I vape?’

I shrugged consent, yet the bird didn’t do
anything but pick up the thread, the worm
I suppose. ‘I say,’ it said, ‘that by dint
of an acted-on reluctance—where I’m
not, by the by, philosophically
entirely against you (lest you suspect
that I’m making you the sorry focal
point of the magnifying glass I’ve spiked
in the vicinity of the anthill

as which we might heuristically cast
a broader sense of "poetry" until
something better appears; do be my guest
and use that image if you want, it's no
good to me, all feathers, no thumbs, hoho—'

Was it still going, the parenthesis
unclosed? That seems the case now, written down,
but please appreciate that, while all this
self-saboteurish footering the dun-
nock evidently found entertaining
rolled out like bad pastry, something other
was being emitted. I was certain
there hadn't been a misdirecting throw
from the dunnock's voice or teddy-bear eye
—although that's the misdirector's trick,
the certainty?—but, as if through baro-
metric drop, my ears, no, just one, popped. Thrice.
The effect of it was hard narcotic.
There came the smell of candyfloss and Coke.

The effect of what? The promised vapour.
Which emerged from the dunnock's sunflower
seed, and from the bear eyes, and from its ears,
no, just one, its head being cocked. Velour,
in billows; a jack-o'-lantern, tear gas
weeping from its astonishment. Well. Quite.
Presumably such pomp is de rigueur
when birds address in other-than-dulcet
tones less-than-minor poets. I haven't
that much marketable experience.
Which, as it transpired—and as the seventh
seal gobbled the Fabergé egg balanced
heretofore upon its cute nose—was what
the dunnock wanted us to talk about.

Delete, perhaps, the 'us'. '—and what I think'
(how long had I been inattentive? Glance
at the watch: half past later-than-now; thanks)

‘is that the shrink-wrapped onyx head that glints
at the forefront of Occam’s arrow’ (sigh)
‘will not connect, bent through the labyrinth
though it is, with the Minotaur’s rosy
back-end—your much-purported aim—if brand-
ing your less florid behind with the charmed
mark is held as, so to speak, beneath you.
That mark being, if you’ve failed to commit
your full attention’—pause—‘in your bio.
People browse the stacks of lives, see “Belfast”,
and expect a bit of weight. Of ballast.

And no, it’s not bollocks; you needn’t bleat.
You might reckon you’re being like Heaney
in refusing to perform a part; but,
with your being so omphalosless—keen,
too, to make that understood—you’ve little
to propagandise about. And Muldoon…
well, yes, you’ve established your littoral
shanty in the, as it were, shanty town,
and know far better than does your cohort:
that ocean has fathoms out of your depth.
Your range. Your debt. Carson hangs real carrots
on the ends of those long sticks: a multip-
licity of meanings. Not negation.
Your no-not-I, lurking behind curtains…

As for yet another big boy, Longley:
you’ve said that if you could write like that you
wouldn’t write like this. Your better angel
croons that line; but in the devil’s ditty’s
the implied negative, and why you can’t,
or won’t. Is this not so: when you dislike
a writer, you take what’s earnest as cant;
but when they’re, as he’s, up to snuff, they slake
a thirst that wanted slaking you couldn’t
or wouldn’t provide? Fine as an eyelash,
the gully you straddle; it’s not blatant,
but no sweat: I’ve access to such knowledge

because I'm a bird a poet's writing
and we've prerogative as much as wings.'

'But I'm not writing you,' I protested,
'or this. It's literally happening.
It's not as I'd have deployed so staid
a pun as that "seventh seal" gag on pain
of gagging, but there were seven seals—' 'And
soon,' said the dunnock, 'it'll be hailing
heartstrings. Worse luck to you: oh, it's dandy
to have these experiences—pollen
bursting like oilfields' peacock plumes, the bees
stealth bombers, and so forth—but convention
states that all is translated, in the pause
before the silence turns off, to plain font,
standard palette. It's not to be sneered at.
Efferent beats irreverent, all day.

And nobody can bag and carry off
what isn't even there to begin with.
The seabird that you're wearing as a scarf
is less albatross than little gannet:
it's your tiny capacity to mean
much at all. Or your minuscule desire,
dwarfed by the notion that it would de-mean
you' (I felt the hyphen lock in) 'to share
a thought not eradicated by form.
Your job's to negotiate, not submit.
Show somebody a picture that's all frame
and she puts another image in it.
Present a finely-wrought stage and the whole
audience awaits drama. For a while.'

*

there flitted in the mass of green
with shadow for an eye
a shape I never since have seen
and will not when I die

and changed the shape its countenance
and changed I mine in turn
and count it doom or count it chance
and count all that you earn

*

'Readers,' it grumped, the soft grenade, 'sit well
towards the centre of their rights, wanting
something to plug into their ken. So tell
yourself the self is a page-shy phantom,
and sound and surface its apt mediums;
insist to all who're sufficiently bored
to listen that an art that fluffs and grooms
its maker for display as a well bred
pedigree, best in show, is a LinkedIn
profile. You won't be wrong. But you've been wrong
to take from this that every nocturne
must stumble in the dark, every son-
net catch only the air.' My watch had grown
an extra hand, one that held a crayon.

'Think of how your standard Longley poem's
a pebble dropped into a well—then rein
that in, and understand his sonic booms
result from a pebble not dropped, but thrown.
Eschewing pebbles, you're weak as those prongs
who drop them merely. So, let's flex. Let's put
the N. Iron back in unironic.
Let's spear on the anchor an ort of bait
and fling it to the sea bed; let it delve
through a furrow, fluff up some decency.
Put time into unsentimental, the
time in question being what's elapsed since
that story you have by hearsay, not course-
corrected by recall's biased sinker.

Much as when you stamped dead that ladybird
—the only sort of bird you ought to kill,

apart from maybe pigeons, whose import
is doubtful as that of the holes they'd call
home could they speak as I can—without cause,
recalling nothing of the incident
but still hearing its report sound sans cease
whenever you restrain your foot's cadence:
your parents, as trapped as you, by bomb scares,
on the green of Belfast City Hall, taught
you to walk, from boredom. (Ambiguous
phrasing intentional, as is all thought,
although this is commonly overlooked;
the wilfulness holds; we shan't be released.)

Not the single most riveting story;
but with what respect's due, that hasn't stopped
you before. How bothersome that a stair,
built to lead somewhere, can't be idly stepped
upon, always means choice and displacement,
when you're more fond of the walkless walkway,
the flat note, the steady eyeline. Cement
mixer, then steamroller. You've been lucky:
no trauma, but a heap of symbolic
import wiggling its toes in the booties
down to which you might merely reach, and pluck,
and… Yet you don't. You rasp in your armpits,
whistle past the gift horse; you shy from this
responsibility, citing others.

Hence, peerless self-superior skewer-
dodger,' quoth the dunnock, '… what's the score?'
It's
my admittedly privileged view or
contention that the adversary pitched
this battle, whose fact I will not deny,
and rushed to confirm the field, the weapons.
The faith of what you are, not what you've done,
becomes the nightstick, the gun; your open
mind, swivelling on demand… My distrust:
not of the self, rather of its recruit-
ment, at which poems rail, their interest

invested in outflung lines of discord,
not a solitaire game's rank-and-filing;
their tongues' communally novel lingo…

I could have gone on. But I didn't start.
Had this been a poem, I might have bobbed
and swayed and let the fabric of the art
absorb and redirect the blows, then slap
in retort, its fourteen hands empty of
intent; but I've mentioned this was real life,
with the risk of saying something (*whatev-*
er you say…) without the lyric I volv-
ing each word through linear refraction.
And the friction must have shown in my face:
what of the dunnock I could detect in
the cloud it had exhaled exhaled a hiss
that was no jeer but a mere giving up.
It smoked to shade, to blur, to blip, to gap.

Quite possible that in the gap there hung
some modest, earth-proximate skywriting:
I had to squint, and am probably wrong
whichever conclusion I reach. Red in
the face of seal number unspecified
looking at me sweetly, I considered
the irony of the example: saved
by no vanishing act, unlike the bird,
I didn't have it in my bag of tricks,
my frail quiver of this-way-up arrows,
thus to dissolve into a shifty text.
So it wasn't, even now, apparent
if this had been a doomed lesson in like
inflecting like, or nonsense dialogue.

I felt the heat of stars upon my back.
The mist that had been bird dissolved to air.
The bay tree continued writing its book
about bay trees, dreaming of the book tour,
the Netflix deal. (Again, this was all real.)
Once upon a time there lived a cipher

that would, fussily, eat only laurel;
from a flagstone that stood precisely for
nothing, not flags and not stones, it stumbled
onto grass that insisted grass was more
than the word 'grass' might ever grasp. I pulled
a berry from the tree. It bore a word
as a bullet might. My name? The dunnock's?
Both barrels? The stars were dim. I don't know.

*

a feather fell upon the mound
where something lay at peace
and though it made but little sound
the echo would not cease

for all the world lay in a cave
from heaven to where roots dwell
and all was noisy as the grave
because that feather fell

Cambridge, September–October 2020

Acentor



Adam Crothers
Traducción de Elisa Díaz Castelo y Mario Murgia
Nota de Mario Murgia

un poeta de la nueva generación post *Troubles*[1]
(Thomas McCarthy, *Trumpet*)

era un día largo y lento y silencioso
el aire tibio y bueno
las nubes dobladas en azul eran
cabello en un sombrero

todo pesar nos ofrecía su indulto
con manos no malvadas
aunque un movimiento en las hojas
me mantenía alerta

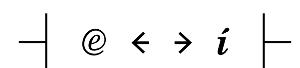
[1] Los *Troubles* (también conocidos como "el conflicto norirlandés") consistieron en violentos choques sectarios que se extendieron de 1968 a 1998. Mientras que los protestantes unionistas de Irlanda de Norte luchaban por que la provincia siguiera perteneciendo al Reino Unido, los nacionalistas católicos pugnaban por la anexión a la República de Irlanda. Durante 30 años de lucha se acumularon alrededor de 3,600 muertos y más de 30 mil heridos. Adam Crothers nació en 1984. N. del T.

*

Sabiendo que se trataba, al parecer, de un encuentro
que yo dudaría incluir en un poema
sin sellar al fin y por completo
la construcción en ironía (ese napalm
que hace explotar la verdad desnuda y otras papas calientes
y las convierte en una ceniza paladeable e insípida,
machacando —como lo hago ahora— una colilla dudosa
en esa mantequera práctica
que un soneto debe ser, mucho antes
de darle oportunidad de aterrizar a la primera frase;
cacareando al respecto, pulido bombo de imitación;
torre de madera, enroque) el gorrión me prestó
una pausa entre sus picoteos al comedero
y me preguntó, oscuramente, “¿Qué sucede?”

¿Por dónde empezar? ¿Y, una vez comenzado, dónde terminar?
El trabajo, en el trasfondo, que necesita hacerse
y la naturaleza vaga de esa necesidad; el malestar
que recorre el estado y el tan-tan
en la cabeza de, claramente —oh, si tuviera una daga…
de cristal invisible que pudiera cortar
de la lengua de mis enemigos la palabra que sangra
su veneno en mi oreja— el gobierno
inglés (que pronuncia “Irlanda del Norte”
como una ofensa o un eructo incluso con
sus estándares bajos y serpentinos), tole-
rante con su orina autoindulgente
y vómito que se endurece en parches migajosos
que lo nombran imbécil, incel, insulto.

Estaba eso y, como L. Cohen diría (siempre
tan sincero), “todas mis malas críticas”, aunque
las malas críticas al menos significarían... y etcétera.
Sucedió el incidente con el cálculo biliar
(diagnosticado por Google) y luego cómo la lluvia,
old pal, caía, en esencia, dentro de casa,
que es donde parecían suceder buena parte de las cosas:
las arañas se asfixiaban con lámparas chinas;



las moscas de la fruta arrancaban pedazos de yeso
mientras colgaban sus retratos de moscas de la fruta;
una avispa destruía su sitar hecho a la medida
contra el vidrio de un lente. Así, adentro.
Afuera, sin embargo, la presión de contorsionarse
en entrevistas con gorriones.

“¿Cuál es la sustancia?” —repetía— “la cosa,
podría yo decir, la materia, con la cual
se tejen versos? Apenas estoy capaci-
tado”, continuaba —y yo miré mi reloj de pulsera,
que daba quince entre cero,
confirmando que no había forma de escapar de esto—
“pero uno difícilmente necesita la navaja de Zenón”
(ignoro el desliz) “para cortar en dos el callejón delgado
como pluma que une la Calle de la Forma
con el Bulevar del Contenido; y antes de que te pongas a hablar”
(¿hubiera yo hablado?) “estoy perfectamente consciente
que las dos tienen una clavícula intermedia,
como el huesito de los deseos. Pero. Adam. Seamos honestos:
¿no le has pedido, ya, demasiados deseos?”

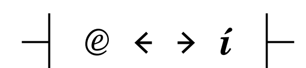
¿Necesitaba yo esto? No lo necesitaba. Fui
hacia la puerta de la extensión de la cocina
y el estable microclima de la casa
… y encontré las ventanas oscuras como el corazón y bailando
con coágulos de estrella. “El universo feroz
—dijo el sobrio acentor antes de que yo preguntara—
se está refugiando en ese lugar. ¿Quién sufre
sin él? —se veía triste—. “Quédate un rato. Discu-
te poesía conmigo durante una buena
cantidad de estrofas antes de que regreses
al amor y a la comodidad y a su antídoto…
¡Oye! ¿Por qué no dices que algo es como mi pico?
—su pico era como una semilla de girasol—. Súper
—dijo cuando accedí—. ¿Te molesta si vapeo?”

Encogí los hombros, pero el ave no hizo
nada sino retomar el hilo, el gusano,
supongo. “Yo digo —dijo— que a fuerza

de reticencia fingida (con lo que, por cierto,
no estoy filosóficamente
en completo desacuerdo contigo [a menos que sospeches
que te estoy convirtiendo en el penoso punto
focal de la lupa que coloqué
ahí cerca del hormiguero
de manera que pudiésemos forjar
un sentido más amplio de 'poesía' hasta que
aparezca algo mejor; usa esa imagen
con confianza si quieres, a mí
no me sirve: puras plumas, poca sustancia, jejeje…)"

¿Seguía así, el corchete
sin cerrar? Ése parece ser el caso, en teoría,
pero por favor dense cuenta de que, aunque toda esta
palabrería autosaboteadora que al acen-
tor evidentemente le parecía entretenida
se extendía como masa mal hecha, algo distinto
se estaba comunicando. Estaba yo seguro
de que no había habido una inflexión engañosa
en la voz del acentor o algún ojo de muñeca
—aunque ése es el truquito de los tramposos,
la certidumbre— pero como en caída baro-
métrica, se me taparon los oídos; no, nomás uno. Tres veces.
Aquello tuvo un tremendo efecto narcótico.
Salió un olor a algodón de azúcar y Coca.

¿El efecto de qué? El vapor prometido.
El cual surgió de la semilla de girasol
del acentor, y de sus ojos de muñeca y de sus oídos,
no, sólo de uno, porque tenía la cabeza ladeada. Nubes
de velour; una calabaza de Halloween, gas lacrimógeno
que lloraba de la impresión. Bueno. Bastante.
Quizá tal pompa sea de rigor
cuando las aves se dirigen en tonos más bien
destemplados a poetas más bien menores. No tengo
tanta experiencia en el asunto.
Lo que, según resultó —y mientras el séptimo
sello engullía el huevo de Fabergé que antes
se balanceaba sobre su linda nariz—, era de lo que



el acentor quería que habláramos.
Borren, quizá, el “habláramos”. “… y lo que creo
(¿cuánto tiempo me distraje? Miro
el reloj: media hora después-de-ahora; gracias)
es que la cabeza de ónix envuelta en plástico que brilla
a la vanguardia de la flecha de Ockham (suspiro)
no se va a conectar, aunque pase doblada
por el laberinto, con las nalgas rosas
del Minotauro —tu muy caro propósito— si mar-
car tu trasero menos florido con el sello
encantado se considera, por así decirlo, indigno de ti.
Esa marca está, por si no has logrado concentrar
toda tu atención —pausa— en tu biografía.
La gente hurga entre los montones de vidas, véase “Belfast”,
y espera un poco de peso. De lastre.

Y no, no son mentiras; no hay por qué berrear.
Se podría pensar que estás siendo como Heaney
por negarte a desempeñar un papel; pero
como estás tan desonfalado —importa,
también, que eso se entienda— tienes poco
que andar pregonando. Y Muldoon…
bueno, sí, ya estableciste tu casucha
de playa en, digamos, el pueblucho,
y sabes mucho más que tu cohorte:
el océano posee brazas de tu profundidad.
Tu rango. Tu deuda. Carson cuelga zanahorias de verdad
de la punta de esos palos largos: una multi-
tud de significados. No negación.
Tu no-yo-no espiando tras las cortinas …

Y en cuanto a otro muchachote, Longley:
has dicho que si pudieras escribir como él
no escribirías así. Tu ángel bueno
entona ese verso; pero en la tonadita del diablo está
implícita la negación, y aquello por lo que no puedes,
o no quieres. ¿Verdad que, cuando no te gusta
un escritor, lo que es sincero te parece palabrería;
pero cuando es pasable, como él, sacia
una sed que necesita saciarse y que tú no pudiste

o no quisiste ofrecer? Fina como pestaña,
la zanja tú abarcas; no es exagerada,
pero no importa: tengo acceso a tal conocimiento
porque soy que escribe un poeta
y tenemos poder de decisión igual que alas".

"Pero no te estoy escribiendo a ti —protesté—
ni aquello. Esto está sucediendo, literalmente.
No es que haya yo recurrido a la tan clásica
broma del "séptimo sello" so pena
de embromarme: sí había siete sellos…" "Y
pronto —dijo el acentor—, lloverán
fibras sensibles. Peor suerte para ti: ay, está genial
vivir estas experiencias (el polen
que explota como plumas de pavorreal en los campos petrolíferos, las abejas
bombarderos invisibles, y así) pero la convención
dicta que todo se traduzca, en la pausa
antes de que el silencio se apague, a una tipografía sencilla,
a una gama convencional. No se puede desestimar.
Lo eferente le gana a lo irreverente, todo el día.

Y nadie puede embolsarse y llevarse
algo que, para empezar, ni siquiera está ahí.
El ave marina que llevas de bufanda
es menos un albatros que un alcatracillo:
es tu ínfima capacidad de producir
significados. O tu deseo minúsculo,
disminuido por la idea de que te podría
de-meritar (sentí que el guion se metía) compartir
un pensamiento no erradicado por la forma.
Tu deber es negociar, no someterte.
Si muestras un cuadro que es puro marco,
ella le coloca otra imagen.
Si presentas un escenario finamente fraguado, todo
el público espera un drama. Un rato".

*

se mueve en la floresta
con sombras en los ojos

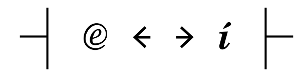


figura nunca vista
criatura muy funesta

su forma ya ha cambiado
y yo también cambié
acepta tu destino
y cuenta qué has ganado

*

"Los lectores —refunfuñó la suave granada— "se sientan muy
hacia el centro de sus derechos, queriendo
que algo se conecte a su conciencia. Convéncete
de que el ser es un fantasma que evita la página,
y que el sonido y la forma son sus medios ideales;
insiste en que los que ya estén bastante aburridos
escuchen que el arte que embellece y acicala
a su creador para exhibirlo como un ejemplar
de pedigrí, el mejor de la exhibición, es un perfil
de LinkedIn. No te equivocarás. Pero te has equivocado
si por esto crees que todo nocturno
ha de tropezar en las tinieblas, que todo so-
neto coge sólo el aire". A mi reloj le había crecido
otra manecilla, y en ella sostiene un crayón.

"Piensa que el poema estándar de Longley es
un guijarro que cae a un pozo; luego rescátalo
y comprende que sus choques sonoros
provienen de un guijarro que, más que caer, se arroja.
Por evitar guijarros eres débil como esos pinchos
que sin más los dejan caer. Hagamos fuerza.
Devolvámosle la Edad a seri-Edad
Arponeemos en el ancla una pizca de carnada
y arrojémosla al lecho marino; que se sumerja
por una ranura, que levante algo de decencia.
Dale Tiempo al des-Tiempo: el
tiempo en cuestión es ése que ha pasado desde
aquel relato que sabes de oídas, sin haberlo des-
mentido el lastre prejuiciado del recuerdo.

Igual que cuando apachurraste aquella palomilla
(el único tipo de ave que podrías matar,
aparte, tal vez, de las palomas, cuya importancia
es cuestionable, como la de esos hoyos que llamarían
hogar si pudieran hablar como yo) sin razón,
sin recordar luego nada del incidente
aunque oyendo todavía cómo suena su reporte sin cesar
cada vez que reprimes la cadencia de tu pie:
tus padres, atrapados contigo, por las amenazas de bomba,
en el jardín del Ayuntamiento de Belfast, te enseñaron
a caminar, del aburrimiento. (El fraseo
ambiguo es intencional, como todo pensamiento,
aunque esto con frecuencia no se toma en cuenta;
el propósito es firme; no nos liberarán.)

No es la historia más fascinante;
pero con el debido respeto, eso nunca te ha
detenido. Qué inconveniente que una escalera,
construida para llegar a alguna parte, no se pueda pisar
sin motivo; que siempre signifique decisión y desplazo,
cuando eres más afecto al camino sin caminar,
a la nota grave, a la constante línea del ojo. La mezcladora
de cemento, luego la aplanadora. Has tenido suerte:
no queda trauma, sino un montón de implicaciones
simbólicas que mueven los dedos de los pies en los botines
en los que apenas podrías hurgar y arrancar
y… sin embargo no lo haces. Te rechinan las axilas,
pasas silbando junto al caballo dado; evitas esa
responsabilidad, citando a alguien más.

Por lo tanto, inigualable y pedante victimario-
víctima —apuntó el acentor— … ¿cómo va el marcador?”

Tengo
razones o motivos manifiestos
para opinar que el adversario provocó
esta batalla, cuya factibilidad no niego,
y se apresuró a revisar el campo, las armas.
La fe en lo que eres, no en lo que has hecho,

se vuelve la macana, la pistola; tu mente
abierta, gira por encargo… Mi desconfianza:
no del ser sino de su recluta-
miento, al que reprochan los poemas; su interés
se centra en amplios puntos de desacuerdo,
no en la secuencia de un juego de solitario;
la jerga colectivamente novedosa de sus lenguas…

Pude haber continuado. Pero ya no quise.
Si esto hubiera sido un poema, hubiera yo campaneado
y pivoteado y hubiera dejado que la estructura del arte
absorbiera y desviara los golpes, luego hubiera
devuelto la bofetada, sus catorce manos sin
propósito alguno; pero ya mencioné que eso era la vida real,
con el riesgo de decir algo (*lo que se-*
a que digas…) sin la letra, y yo reflexionan-
do cada palabra mediante refracción lineal.
Y la fricción seguramente se me notaba en la cara:
lo que pude detectar del acentor en
la nube había exhalado exhalado un bufido
que no era una burla sino un simple abandono.
Echaba humo para sombrear, borrar, suprimir, vaciar.

Es muy posible que en el vacío flotara
un modesto texto aéreo, cercano a la tierra:
tuve que enfocar, y probablemente esté equivocado
sin importar cuál sea mi conclusión. Enrojecido de
la cara, frente al sello sin número específico
que me mira con ternura, reflexioné
en cuanto a la ironía del ejemplo: sin salvarme
acto alguno de desaparición, a diferencia del ave,
no tenía yo un as bajo la manga,
mi frágil carcaj de flechas "este-lado-hacia-arriba"
se habría de diluir así en un texto engañoso.
Pero ni aun entonces quedó claro
si aquello había sido un ejercicio fallido de digamos
conjugación de digamos, o un diálogo sin sentido.

Sentí el calor de las estrellas sobre mi espalda.
La bruma que había sido ave se disolvió en aire.

┤ @ ← → *í* ├

El laurel siguió escribiendo su libro
sobre laureles, soñando con el folleto de la gira,
el contrato con Netflix. (Insisto: esto sí ocurrió.)
Había una vez un código que
comía, quisquilloso, sólo laurel;
desde un peñasco que no significaba precisamente
nada, ni peña ni asco, se precipitó
sobre un pasto que insistía que pasto era más de
lo que la palabra "pasto" podría nunca comprender. Arranqué
una mora del árbol. Tenía grabada una palabra,
igual que una bala. ¿Mi nombre? ¿El del acentor?
¿Ambos cañones? Las estrellas se oscurecieron. No lo sé.

*

sin ruido en el collado
donde algo descansaba
cayó una suave pluma
y su eco no ha cesado

el mundo era una cueva
del cielo hasta las cepas
y el ruido de la tumba
la pluma lo acrecienta.

Cambridge, septiembre–octubre de 2020

Nota

La responsabilidad que trae consigo toda primera vez puede resultar abrumadora, en particular cuando se trata de traducciones. La versión en español de "Dunnock", del norirlandés Adam Crothers, representa el traslado inaugural de su poesía a nuestra lengua y, en particular, a México. Tal encargo, afortunada y felizmente, fue compartido esta vez: la joven y talentosa poeta Elisa Díaz Castelo, ganadora del Premio de Traducción Literaria Margarita Michelena 2019 y del premio de Poesía Aguascalientes 2020, contribuyó con la traducción de los primeros 64 versos del largo e intrincado poema.

La complejidad de "Dunnock" se debe, sin duda, a la acumulación de los múltiples conceptos poéticos que dan estructura a la pieza y que se fincan en la alusión constante, con frecuencia caliginosa, a la experiencia íntima del poeta en cuanto a su entorno, sus orígenes y su quehacer como artista y versificador. El acentor del poema, ave que presta su nombre inglés para el título, es la inefable pero gárrula figura que cuestiona, reta y provoca al yo lírico de Crothers, agente compositivo que, reflexionando sobre su propio ser, salta del verso de apariencia libre a los metros cadenciosos de baladillas rimadas, breves, pero no por ello menos reveladoras o sugerentes.

Los versos de "Acentor", en español, han tenido la responsabilidad de reproducir, y aun reconfigurar, el ingenio, la agudeza y las asociaciones intelectuales que caracterizan los intercambios entre el narrador —la consabida "voz poética"— y el pájaro humanizado. "Dunnock" es al mismo tiempo juguetón e introspectivo, desparpajado en sus alusiones a la contemporaneidad y riguroso en sus referencias poéticas: en la pieza conviven el buscador de Google y la presencia de Seamus Heaney (¡y Michael Longley y Paul Muldoon!), la angustia por el recuerdo de los *Troubles* irlandeses y el peso de la tradición mitopoética grecolatina.

Todos estas evocaciones y concurrencias han requerido de un proceso de traducción que evidencie la ardua polisemia del poema y que, como dijera alguna vez Yves Bonnefoy, participe de su "intuición de conjunto" de manera que se "viva el sentido" de la pieza en otra lengua y en otras circunstancias.[2] Sólo así, y con la comunión entre el poeta y sus dos traductores, es que *dunnock* podrá aspirar, con cada relectura, a ser *acentor*.

[2] *Vid.* Yves Bonnefoy, *La traducción de poesía.* Valencia, Pre-Textos, 2002, pp. 34–35.

Entrevista a Annemarie Ní Churreáin (julio de 2020)

@

Rebecca Hodgson
University of Leeds

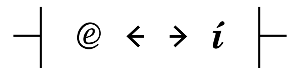
Traducción de Socorro Soberón Chávez

Rebecca Hodgson (rh): ¿Qué te inspira o motiva para escribir poesía?

Annemarie Ní Churreáin (anc): "You go up a mountain and down the other side / To find out who you are".[1] Suelo citar estos versos de Madge Herron como algo importante para mí. Una gran parte de mi poesía proviene de experiencias que he vivido en el paisaje natural. Crecí durante la década de 1980, en el corazón negro y brillante de Donegal Gaeltacht, en el noroeste de Irlanda, con el Atlántico a un lado y la turbulenta frontera política al otro. El paisaje tenía una intensa resonancia; en la imaginación, abrevaba en el folklore y la mitología y en el rico juego de luces y sombras que producía el helado reflejo del monte Eargil al atravesar los pantanos. En Irlanda, además, en esos tiempos, la influencia de la iglesia católica romana y de los mecanismos del estado aún moldeaba la vida diaria de la familia y la comunidad.

Me parecía que la narrativa patriarcal y el extraño machismo de santos, guerreros, gigantes intelectuales permeaba incluso el paisaje silvestre. En

[1] Gerry Moriarty, 'Madge Herron: Eccentric and brilliant Irish poet of London's streets', 'Madge Herron, 'A Prayer to St Theresa", en *The Irish Times* [en línea. Consulta: 12 de febrero, 2020].



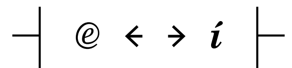
este paisaje, lo que usualmente se entendía por *femenino* era *algo menor*. Al recordar, veo que esa atmósfera cultivó en mí un deseo gradual de decir las cosas en voz alta, de ser parte de una conversación que se sintiera más veraz y de romper con las tradiciones de indefensión. Desde muy joven, sentí una profunda necesidad de no ser partícipe de mi propia opresión y, sin un plan consciente, me dejé llevar hacia la poesía como una manera de explorar quién era y de dónde exactamente venía. Dice [James] Joyce "Poetry, even when apparently most fantastic, is always a revolt against artifice, a revolt, in a sense, against actuality".[2] En la poesía encontré la capacidad de rebelarme y la libertad de obsesionarme. Como poeta, me motivan y me apoyan la vida que sueño y mi percepción de la lengua como espacio de transformación.

RH: En muchos de tus poemas usas fracturas físicas y cesuras. ¿Qué hay detrás de estos espacios vacíos o llenos, pero en blanco? Para ti, ¿qué relación hay entre forma y contenido?

ANC: Muchos de los poemas en *Bloodroot* (Doire Press, 2017) exploran la experiencia femenina y el impacto histórico que la iglesia y el estado irlandeses han tenido en las vidas de las madres vulnerables y sus hijos a lo largo de las últimas décadas. Está bien que la forma de los poemas produzca una sensación de separación, pérdida, fractura, silencio, interrupciones… A poco de comenzar a escribir, el lenguaje comenzó por sí solo a caer dentro de una forma astillada, rota o desgajada en algunas partes.

En *Bloodroot* había una tensión natural en las oraciones y en las estrofas y entre unas y otras, como si se empujaran y jalaran. En vez de intentar remediar esta tensión, me apoyé en ella y comencé a trabajar creativamente con ella. Por ejemplo, en "Sisters" quería hacer un reconocimiento a la experiencia de vivir en el seno de mi familia biológica con chicos del sistema irlandés de acogida. Pero ¿cómo hacerlo con sensibilidad?, ¿con respeto? Comencé por asignar el nombre de una figura femenina poderosa de la mitología irlandesa a cada niña y dar a cada niña su espacio en la página. En este poema yo sentía la imperiosa necesidad de usar la forma para hacer un reconocimiento a la individualidad de cada niña mediante un hogar en la página y un lugar de pertenencia evidente. En cambio, en el poema "Wall", hacía falta una forma burda para evocar la sensación de

[2] Conferencia del 15 de febrero de 1902 en University College, Dublín; reproducida en *Critical Writings*, sec. 8, eds. Ellsworth Mason and Richard Ellmann (1959).



violencia y de dominación implacable. En este poema, la falta de espacio busca replicar de una manera visual la experiencia de opresión.

Actualmente encuentro que vivo entre dos lenguas. La primera que aprendí es el irlandés, así que mis poemas en inglés intuitivamente conocen alguna ruptura. En el proceso de escritura, me inclino, además, por decir en voz alta las oraciones al construirlas en la página. Es un proceso que permite que la respiración y el cuerpo penetren el lenguaje. Al final, la respiración suele plasmarse en la página como final del verso. Durante las lecturas en vivo, la respiración y el silencio me indican cómo estar con quien me escucha de una manera conectada y con raíces. Lograr momentos de quietud y comunicar esto al cuerpo mediante poesía deviene en un acto de reparación. La quietud dice "*hasta en la ausencia de sonido o de marcas en la página —hasta en la pérdida— el pasado está aquí. La poesía está aquí. Aún estoy/estás aquí*".

RH: Mucha de tu poesía abreva en la mitología y en la historia; ¿cómo es que éstas se relacionan con el momento presente y qué tan relevantes siguen siendo? ¿Qué tan consciente y deliberada fue la ubicación de los poemas en tres secciones, especialmente en "The Kerry Foot" y "Saidbhín"?[3]

ANC: Como hablante nativa de irlandés, he tenido la fortuna de tener acceso a un catálogo de historias antiguas en la lengua madre. Para mí, contemplar el paisaje contemporáneo a través del lente de la historia o del mito es algo muy natural y muy familiar. Cloich Cheann Fhaola es el nombre de la demarcación en la que crecí; es un paisaje inscrito en todo su ancho de estratos de narrativa histórica y mitológica. Cada cerro, cada parcela, cada pedazo de tierra tiene asociada una historia que, principalmente mediante la tradición oral, ha sido narrada dentro de la comunidad de generación a generación, de un miembro de la familia a otro.

Esa historia narrada de generación a generación tiene un valor especial para mí. Me interesa lo que mediante el paisaje natural se revela en forma de mitología, folklore o historias de nombres de lugares. Muchos de los primeros borradores de mis poemas han sido escritos en el sitio mismo. Durante una residencia artística en el Centro de Artes Cill Rialaig, en Kerry, estuve un tiempo cerca de Cahersiveen. Allí fue donde, en la década de 1980, sucedió la historia de "The Kerry Babies". Fue asombroso descubrir que el mito asociado al nombre del lugar, *Cathair Saidhbhín*, trata

[3] Billy Mills, "Unrecent Reading: Annemarie Ní Churreáin and Emma McKervy", en *Review* [en línea. Consulta: 16 de febrero, 2020].

sobre la separación de una madre y su hijo. Me encontré pensando en las maneras en que el lenguaje acosa el paisaje. ¿Qué es lo que el paisaje sabe que nosotros tenemos que aprender? Ésta es una pregunta que me fascina. Siempre busco pistas, fuentes y señales en el paisaje.

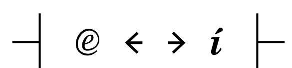
La división de *Bloodroot* en tres secciones distintas fue orgánica y, además, al final, deliberada. En la antigua cultura irlandesa, el número tres tiene características auspiciosas, así que en este libro quise alimentar una conexión entre las historias anteriores al cristianismo y el diálogo feminista contemporáneo. Mi interés está en la colección de poesía como libro de cuentos que conduce al lector en un viaje de descubrimiento, en vez de ser sólo una colección de poemas vagamente relacionados entre sí. Las secciones del libro son un intento de trabajar en un arco narrativo de manera consciente y, así, comunicar el despertar mismo de mi conciencia, de ser niña a ser adulto y hacia un futuro desconocido.

RH: ¿Cómo te definirías como poeta y cómo te sientes en cuanto al apego de ciertas etiquetas, por ejemplo "feminista" o "mujer", antes que poeta?

ANC: Prefiero identificarme sencillamente como "poeta irlandesa". En distintos momentos prefiero que me clasifiquen como "poeta *queer*", "poeta feminista" y "poeta mujer", pero esto es generalmente en el contexto de personas o públicos específicos. Reconozco que a veces tenemos que identificarnos con etiquetas para poder ser parte de un diálogo o para aumentar la visibilidad de alguna voz o algún trabajo, por ejemplo. No obstante, para mí la poesía es, antes que nada, un instinto preverbal. Precede el conocimiento intelectual y desafía las limitaciones de cualquier etiqueta. Sí, de hecho, soy una poeta mujer feminista *queer*. Sin embargo, no debo perder de vista cómo los poemas llegan a mí. Lo hacen por medio del paisaje, de los fantasmas de los ancestros, de una especie de misterio o religiosidad, de la respiración del cuerpo… todo lo cual a veces se niega a admitir etiquetas. En el contexto de una pregunta similar, creo que Eavan Boland respondió "Poetry begins where the certainties end".[4]

RH: En "I was raised in the shadow of men", dices que dedicas *Bloodroot* a las mujeres que te antecedieron y a las mujeres de tu familia cuyas voces no siempre se escucharon. ¿Puedes hablar un poco más sobre la importancia en

[4] Elizabeth Schmidt, "Where Poetry Begins: In Conversation with Eavan Boland" [en línea. Consulta: 16 de febrero, 2020].



tu poesía de la voz, de la comunicación y del nombrar? ¿Hay acaso poder en dar o retener un nombre?

ANC: Es mediante mi yo físico, en forma de marcas o sonidos, que traigo el lenguaje al mundo desde un sitio que precede el conocimiento intelectual. Nombrar es, por lo tanto, un poder que reside no solamente en la psique sino en la vitalidad de la sangre, el hueso y la carne.

Es probable que, entre todo el trabajo de facilitación que hago, lo que más me nutra sean los talleres en las prisiones, el lugar donde el poder y el activismo del cuerpo realmente entran en acción. Siento gran admiración por la seguridad en sí misma que Paula Meehan muestra al decir algo que sé que es cierto: "two lines of poetry can save a life".[5] Nombrar es, a veces, un acto de autocompasión. Nos permitimos *decir*, *ser*, *sentir* y, lo más importante, *ser escuchadas*.

El título original de "Untitled" era "End of Girlhood". Sin embargo, debido a los temas y preocupaciones de *Bloodroot*, me pareció que lo correcto era comenzar desde un sitio sin nombre; comenzar, digamos "en la oscuridad". Mi esperanza es que este poema, que no tiene título y abre el libro, hable de supresión y marginalización. A medida que el lector se adentra en el libro, poco a poco me nombro a mí misma y a las mujeres de mi familia a partir de la historia a la que pertenecen.

En "Newborn, 1984", sentí que la anonimidad contenida en el título era necesaria porque 1984 fue y aún es un año especialmente memorable para muchas de las mujeres irlandesas que lo vivieron. Fue el año en que el diálogo sobre las injusticias hacia las mujeres vulnerables, las madres solteras en particular, comenzó a aparecer en los medios de comunicación. Entre las historias reportadas ese año estuvo la de los bebés de Kerry y la de Ann Lovett, además de muchas otras. Yo quería que en el título de este poema hubiera espacio suficiente para contener todas esas narrativas.

RH: Una gran parte de tu poesía está presa en el paisaje irlandés. ¿La cambiante función del paisaje en las tradiciones literarias es una restricción? ¿Desafías el potencial restrictivo del paisaje?

ANC: El paisaje, el yo físico y el lenguaje permanecen entrelazados en mi práctica. Recientemente he releído a John Moriarty, cuya escritura suele contemplar la naturaleza psíquica de los paisajes y las tierras pantanosas

[5] Joanne Hayden, "I believe that two lines of poetry can save a life – Paula Meehan" [en línea. Consulta: 16 de febrero, 2020].

de Irlanda, y trata estos lugares como sitios de conocimiento ancestral y conectividad mediante historias cristianas y precristianas. En cuanto al paisaje, dice "unless there's wildness around you, something terrible happens to the wildness inside of you". En mi caso, si el paisaje silvestre no está a mi alrededor, algo terrible le sucede al lenguaje dentro de mí.

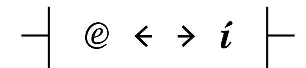
También mi historia familiar conforma mi interés en el paisaje, por supuesto. En 1951, a mi abuela de Irlanda del Norte la obligaron a abandonar el paisaje de su tierra para dar a luz y entregar a un niño en adopción a una institución. Cada hermano adoptivo con el que viví era una persona desplazada del paisaje de su tierra. Y durante una parte de mi primera infancia, mi padre —como casi todos los padres de nuestra localidad, cuya proporción de emigrados fue la más alta de Irlanda en alguna época— tuvo que vivir en Londres por razones laborales. El lugar, junto con el derecho a no perderlo, está profundamente arraigado en mi psique y es un tema recurrente en mi poesía.

En el poema "Family Law" menciono al alfabeto Ogham, el conjunto de caracteres más antiguo escrito en corteza y piedra. En el poema, la inscripción física de la lengua en el paisaje actúa como lazo vinculante de la familia. Este poema ilustra cómo, en mi pensamiento, paisaje y lengua están imbricados. Cuando se pertenece a una región en la que las raíces de la lengua ancestral están presentes y se encuentran amenazadas, se forja una conexión con el paisaje que resulta especialmente emocional, me parece. Pero no espero que todo poeta irlandés o poeta que escribe en Irlanda se sienta motivado por la misma necesidad urgente de encontrar raíces poéticas en la tierra bajo sus pies.

El regreso al tema del paisaje natural, una y otra vez, no puede sino imponer cierta tensión en el movimiento de los poemas. Sin embargo, es una limitación bienvenida. *Esto es lo que soy. Esto es lo que escribo.* La compulsión de excavar en el paisaje natural, de cavar hasta lo más profundo, de desenterrar poemas, es ineludible.

RH: En varios poemas de *Bloodroot* exploras distintas lenguas. ¿Cómo te sientes con respecto a las distintas formas de comunicación, a escribir poesía en inglés y a los poetas que escriben en irlandés?

ANC: El *gaeilge* es mi lengua materna y hasta ahora continúo hablando irlandés con fluidez, pero no me siento totalmente cómoda al escribirlo. Hay muchas razones que explican esta incomodidad. Me parece que, en lenguas diferentes, somos personas diferentes. En lenguas diferentes, tenemos perspectivas diferentes (sé cosas en irlandés que aún me falta



aprender en inglés, eso es seguro). Y hay que entender que en el noroeste de Donegal el *gaeilge* fue por mucho tiempo percibido como la lengua de la pobreza. Había una sensación de vergüenza en cuanto a la lengua misma, lo cual es muy triste. La cantante Moyra Brennan, del grupo musical Clannad, expresó estas complejidades de manera muy hermosa en una entrevista con la RTÉ (Raidió Teilifís Éireann) en la que describió la falta de entusiasmo de la comunidad de Gaeltacht cuando el grupo comenzó a cantar en irlandés. Yo reconozco esta raíz de vergüenza, esta reticencia a exponer al público nuestra lengua pisoteada y brutalizada.

Ahora bien, la escritura es sólo una de las expresiones de una lengua. No hay que reducir una lengua a las meras palabras. En la lengua oímos, jugamos, intuimos, construimos el saber consciente y también el inconsciente, hacemos, vivimos... Así que el *gaeilge* está muy presente en mi práctica poética. El inglés que construyo está poseído por mi lengua madre. Siempre busco mi *gaeilge* y espero llevar más y más palabras a la página.

Nuala Ní Dhomhnaill está entre los poetas que más respeto en el mundo. No sólo eligió escribir en una forma poética que suele subestimarse, sino que ha elegido hacerlo en una lengua minoritaria. Durante toda su vida, Ní Dhomhnaill ha sido fiel a la lengua irlandesa, aunque ciertamente podría haber tomado el camino fácil si hubiera escrito en inglés. Cuando hablamos de valentía al escribir, de proteger la voz, de encontrar —contra todo pronóstico— una manera de continuar escribiendo poemas, no hay mejor maestro. Siento una gran admiración por los poetas que afrontan la dura tarea de escribir en irlandés.

RH: ¿De qué maneras te has apartado de mujeres como Eavan Boland, Eiléan Ni Chuilleanáin, Paula Meehan y Nuala Ní Dhomhnaill? ¿Cómo ha cambiado el paisaje poético para las nuevas poetas?

ANC: Esta época es muy auspiciosa para las poetas irlandesas. El largo camino trazado por nuestras hermanas mayores ha hecho posible que tengamos las vidas que soñamos y que construyamos nuestros poemas con seguridad en nosotras mismas. Cuando pienso en el trabajo de las poetas de tu lista, y también de Leland Bardwell, de Rita Ann Higgins, de Moya Cannon, pienso que hay poetas que hicieron posible (y aún lo hacen) que los poetas jóvenes de Irlanda de todos los géneros escribiéramos los poemas que nos urgía escribir. Seguramente estoy demasiado enfrascada en mi propio proceso para en verdad cuestionar las maneras en que mis poemas encajan o no en la tradición. Sin embargo, me llamaron la atención

las observaciones que la crítica Manuela Palacios González escribió en una reseña de *Bloodroot*:[6]

> Paula Meehan's "The Statue of the Virgin at Granard Speaks" from *The Man Who Was Marked by Winter* (1991) is also recalled as we read Ní Churreáin's "The Secret", both being poems about the fifteen-year-old girl who died giving birth close to a statue of the Virgin at Granard in 1984. If Meehan gives a voice to a contrite Virgin Mary, Ní Churreáin seems to locate her poetic persona in Ann Lovett's place as she closes the poem with the questions: "What can I do? Who to tell?" (42). These examples of intertextuality evince a genealogy of Irish women writers whose legacy Ní Churreáin has taken up with admirable mastery and sensibility.

Sin siquiera darme cuenta, en "The Secret" rendí homenaje a "The Statue of the Virgin at Granard Speaks". Al leerlos uno al lado del otro, nuestros poemas abordan la misma serie de eventos, sólo que desde diferentes perspectivas narrativas. No dejo de aprender de las mujeres que nos entregaron poemas antes de que yo lo hiciera y que invitaron a adentrarme en el tema en mis propios términos. Pienso que la siguiente generación de escritoras continuará en esta vena de aprender de las que nos preceden, de adentrarse en la senda ya trazada, de honrar la historia y llevarla hacia delante mediante el reconocimiento de otra(s) perspectiva(s).

¿Cómo puede una poeta en Irlanda usar la forma para explorar traumas históricos? ¿Cómo podemos trabajar con sensibilidad y de forma innovadora con la lengua? Estas preguntas son muy actuales y oportunas, y quizá tendremos la oportunidad de presenciar, en esta generación y en el futuro, una conversación que no cese de crecer, de profundizar y que llegue más allá del tradicional poema lírico. Un indicio de esto es el hecho de que comenzamos a ver poemas que quiebran el lenguaje, que se rehúsan a apegarse directamente a los estilos tradicionales del canon irlandés. *MOTHERBABYHOME*, de Kimberly Campanello, es un buen ejemplo de este tipo de divergencia. Y quizá, además, no cesen de aparecer poetas que, cada vez más, no teman ser osadas y tajantes en sus ambiciones profesionales.

[6] Manuela Palacios González, 'Bloodroot', *Review* [en línea. Consulta: 8 de abril, 2020].

BIBLIOGRAFÍA



HAYDEN, Joanne, “I believe that two lines of poetry can save a life – Paula Meehan”, en *Independent*, 2018. <https://www.independent.ie/entertainment/theatre-arts/i-believe-that-two-lines-of-poetry-can-save-a-life-paula-meehan36865589.html> [Consulta: 5 de diciembre, 2020].

JOYCE, James, Conferencia del 15 de febrero de 1902 en University College, Dublín [“James Clarence Mangan”], reproducida en *Critical Writings*, sección 8. Ed. de Ellsworth Mason y Richard Ellmann. Nueva York, Viking Press, 1959. 288 pp.

MILLS, Billy, “Unrecent Reading: Annemarie Ní Churreáin and Emma McKervy”. Reseña, en *Elliptical Movements. A Blog by Billy Mills*. <https://ellipticalmovements.wordpress.com/2019/08/05unrecent-reading-annemarie-ni-churreain-and-emma-mckervey/>. [Consulta: 5 de diciembre, 2020].

MORIARTY, Gerry, “Made Herron: Eccentric and brilliant Irish poet of London’s streets”, “Madge Herron, ‘A Prayer to St Theresa’”, en *The Irish Times*, noviembre, 2016. <https://www.irishtimes.com/culture/stage/madge-herron-eccentric-and-brilliant-irish-poet-of-london-s-streets-1.2853681>. [Consulta: 5 de diciembre, 2020].

PALACIOS González, Manuela, “Bloodroot”. Reseña, en *Estudios Irlandeses. Journal of Irish Studies*. Universidade de Santiago de Compostela, España, 2018. <https://www.estudiosirlandeses.org/reviews/bloodroot/>. [Consulta: 5 de diciembre, 2020].

SCHMIDT, Elizabeth, “Where Poetry Begins: In Conversation with Eavan Boland”, 8 de enero, 2001. <https://poets.org/text/where-poetry-begins-eavan-boland-conversation>. [Consulta: 5 de diciembre, 2020].

Literatura de lo profundo, el mito irlandés, el modernismo



Adam Wyeth
Civic Theatre, Dublin

Traducción de Magdalena Palencia Castro

> "Sigue mirando el mundo exterior
> hasta que el mundo exterior ya no esté fuera".
> De *about:blank*

about:blank es un viaje épico a través de un texto onírico de aislamiento, amor, pérdida y lenguaje malgastado que es la Dublín contemporánea. Fue escrito como una mezcla circular de narrativa-poesía, prosa y monólogo, y desarrollado en conjunto con el Teatro Nacional de Irlanda, The Abbey. 2021 es el año de su estreno.

about:blank es un montaje teatral que se ha adaptado para ser un viaje de audio totalizante, único, diseñado para encajar en el mundo del confinamiento y la Sana Distancia, y que estará protagonizada por dos de los actores contemporáneos más famosos de Irlanda, Owen Roe y Olwen Fouere. Esta interpretación de audio biaural será un complemento del libro, el cual lo hace muy accesible, especialmente en el momento de la pandemia por Covid-19. Además del financiamiento de The Abbey para su desarrollo, la pieza ha sido galardonada con el Premio al Proyecto de Literatura del Consejo de las Artes de Irlanda, lo que permitió que un equipo más grande

se uniera a la producción, incluyendo a la empresa del sitio web Unthink de Dublín. La obra estará disponible en un sitio web que servirá de compañero visual al reproducir los distintos capítulos de la pieza de audio, acompañado de una imagen en constante cambio. Tendrá un algoritmo incorporado, que responde tanto al audio como a la ubicación del oyente. Se guiará al público a través de la pieza y se le pedirá que la escuche en una escenografía autoseleccionada, respondiendo a las indicaciones o las "instrucciones del escenario".

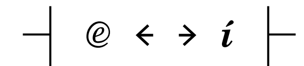
§

Tras publicar dos colecciones de poesía, sentí la necesidad de llevar mi trabajo por nuevos rumbos, y escribir un tipo de obra poética diferente. Empezaba a sentirme atrapado por el estilo más convencional de la poesía contemporánea, y quería desafiar mis propias nociones de cómo se ve normalmente una colección y encontrar formas de incorporar diferentes géneros de ficción y drama, moviéndome a través de estilos, sin dejar la forma poética.

En 2012 comencé a escribir obras de teatro, y en 2013 una compañía de teatro nueva y dinámica, BrokenCrow, en Cork, produjo dos de estas obras. No es que me apartara de la poesía, sino que sentía que me adentraba más en ella, es decir, me metía de lleno en la metáfora, el mito y ciertos estados de ánimo y atmósferas dramáticos. En ese momento estaba más interesado en los estilos experimentales e ideales de los modernistas: me atrajeron particularmente los dramaturgos del absurdo como Samuel Beckett y Harold Pinter, y también los dramaturgos más contemporáneos como Martin Crimp y Yasmina Reza.

§

Después de la publicación de mi primera colección, *Silent Music*, me encontré atravesando un periodo de barbecho creativo. Un día, mientras cortaba el césped, oí en mis audífonos una versión de radio de la obra fundamental de Pinter, *The Homecoming*. La obra me dejó anonadado. El lenguaje, el tono, la oscuridad, la psicología deformada y el humor me atraparon por completo. Fue una experiencia profundamente misteriosa y totalmente estimulante. El lenguaje era visceral, vanguardista, cortante, sarcástico, muy alusivo y poético, y llegó directo a mi esencia. Siempre me había gustado escribir monólogos dramáticos y, al intentar escribirlos, a menudo descubría que tengo un talento natural. En el fondo de mi mente



sabía que quería escribir una obra de teatro algún día, pero no tenía ni idea cómo. Recientemente había comenzado a redactar un nuevo documento de Word en mi computadora llamado “escritos basura rápidos”, donde, como sugiere el título, me permití vaciar mi mente a través de un flujo de conciencia. Ese documento empezó siendo un espacio para prepararme antes de “redactar adecuadamente”, pero ahora me doy cuenta que casi todo mi trabajo surgió de allí.

En esa época, un actor amigo de mis socios estaba comenzando un nuevo taller de dramaturgia en la ciudad de Cork y decidí unirme. En la primera sesión habló sobre el gancho dramático. Recuerdo que simuló estar hablando por teléfono y dijo que algo tan simple creaba una tensión dramática. Luego nos pidió que escribiéramos un monólogo. Al principio, de forma poco original, me puse a pensar en alguien repitiendo palabras monosilábicas en el teléfono, en su mayoría sí y no. Así escribí toda una página. La pieza era rítmica y me pareció bastante graciosa. La gente no estaba segura dónde buscar cuando lo leí en el siguiente taller.

En esa época me sucedió algo muy extraño. Empecé a recibir gran cantidad de mensajes de texto misteriosos e inquietantes, de un número anónimo. Los mensajes de texto estaban llenos de palabras mal escritas. Me preguntaban una y otra vez si iba a ir a una fiesta, y me decían que “se estaban poniendo pachecos”. A pesar de que le advertí a la persona que tenía el número equivocado, los mensajes de texto siguieron llegando, y se volvieron más siniestros y trastornados. Durante varios días continué recibiendo estos “molestos mensajes”. Al final, me comuniqué con mi servicio telefónico y pude bloquear su número, lo cual implicó enviar un mensaje de texto con las palabras “INICIO DE BLOQUEO”. Estaba al mismo tiempo fascinado y preocupado por estos textos, y comencé a copiarlos en mi monólogo monosilábico. A partir de esto, emergieron un personaje y un mundo, y esto se convirtió en mi primera obra, *Hang Up*. Al escribir esta experiencia e involucrarme con ella de manera imaginativa, logré crear un espacio y profundizar en aspectos de los que no había sido consciente antes y que de otra manera probablemente habría ignorado y olvidado. Durante mucho tiempo sospeché que el mundo externo refleja nuestra vida interna y que la escritura imaginativa puede revelar aspectos ocultos sobre nosotros, pero este proceso lo sentí profundamente psicológico, de una manera que no había experimentado antes: sentí una presencia amorfa saliendo de mi interior, que pude concientizar a través de la dramatización.

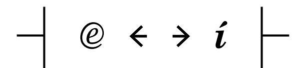
§

Después de ver el pequeño éxito de *Hang Up* frente a un público en vivo, ambientado en una sala en un bar, como parte del festival “Home” de Cork, me entró el gusanillo del teatro. Estar entre el público y ver que otras personas reaccionan a algo escrito por ti es una de las experiencias más satisfactorias que puede tener cualquier escritor. En los años siguientes me la pasé escribiendo obras de teatro más que poemas. En el mismo año de *Hang Up*, BrokenCrow produjo otra obra mía, *Lifedeath*, para un festival en Nueva York, en el Triskel Arts Centre, la cual fue nombrada como la obra del festival por el Irish Examiner. Al año siguiente escribí más obras, incluida la que considero mi obra más completa: *Apartment Block*. Esta obra ha llamado mucho la atención de los directores y, aunque aún no se ha estrenado, ya hubo varias lecturas y presentaciones en Berlín y Nueva York. Estaba en curso una producción completa en el Off-Broadway de Nueva York, protagonizada por Rachel Pickup y dirigida por el ganador del premio Tony Conor Bagley, pero el Covid-19 la detuvo.

Desde que me mudé a Dublín en 2015, he tenido más oportunidades de trabajar con otras compañías y teatros y, al mismo tiempo, he descubierto que el proceso de realizar obras de teatro es más difícil de lo que pensaba. Las producciones necesitan mucha gente, organización y dinero para despegar. Aunque varios directores y actores a quienes les gustó mi trabajo me animaban, no logré concretar algunas oportunidades de financiamiento para las artes, lo cual se tradujo en una lista creciente de obras no producidas. También estaba descubriendo lo importante que es tener una relación de confianza con el director. Como mis obras se apoyan en gran medida en el texto y en lo metafórico e imaginativo, comencé a pensar en las posibilidades de convertir estas piezas en un libro. Al leer a William Butler Yeats, noté que él a veces lanzaba una obra de teatro corta al final de una colección, lo que me hizo pensar que ya había hecho algo similar al final de mi segunda colección, The Art of Dying, que termina con un breve *duólogo*, “The Hedge”. Pero agregar una obra de teatro al final de una colección no fue lo suficientemente emocionante, sentí que quería diversificarme y probar algo diferente. No es que estuviera cansado de la poesía como forma, sino que me fui dando cuenta de que estaba agotando algunos de mis métodos de escritura más antiguos: lo que antes habían sido nuevas técnicas de creación, empezaba a parecer serio, sobrio.

§

Antes de comenzar a escribir, solía tocar instrumentos de percusión, como congas, djembé y luego “tabla clásica”. He descubierto un hilo común en-



tre el flujo y el patrón de tocar música y la escritura creativa. Cuando mi escritura sigue este curso estético e inicialmente se olvida del significado, ocurre algo interesante. Siempre admiré a los artistas musicales que no se dormían en sus laureles creativos, que buscaban nuevas formas de expresión, como Bob Dylan y Radiohead. Después del éxito del disco seminal de Radiohead de 1997, *OK Computer*, el líder Thom Yorke estaba harto del himno rock y quería llevar su música en una dirección completamente diferente. En 1999, el grupo pasó dos semanas en Copenhague grabando un sinfín de piezas musicales, inspirándose en la banda alemana de rock experimental Can, que improvisaba interminablemente en el estudio y luego editaba la música hasta dejar únicamente las mejores partes. Este proceso de trabajo eventualmente conduciría al disco más ambicioso y experimental de Radiohead, *KID A*, el cual es todavía considerado uno de los discos más importantes del nuevo siglo.

A menudo comparo mi proceso de escritura con hacer un berrinche y luego tratar de componerlo aparentando serenidad. Rara vez planeo lo que escribo; en las ocasiones en que sí lo hago, la escritura tiende a flaquear, le falta sustancia y vigor, y mi interés pronto decae. Para mí, escribir se trata de encontrar un flujo. Hay un movimiento y entusiasmo en el idioma, que es lo que me impulsa. Algo espontáneo y misterioso tiene que suceder antes de que la actividad posterior de desarrollo y modelado pueda llevarse a cabo. Una vez que algo está escrito, puedo investigar y analizar qué está sucediendo. En muchos sentidos, escribir es trabajar al revés, averiguar qué diablos ha sucedido.

Esta forma de trabajar es, por supuesto, bastante normal en otras formas de arte como la composición musical, ya que ayuda a alterar la linealidad lógica de la escritura, que a menudo se vuelve predecible y vulgar. Una vez más, obliga a mi yo consciente a apartarse del camino y escuchar al trabajo más atentamente. Lo que se introyecta no siempre se queda, pero presenta otras resonancias, capas y contrastes, de las que pueden sugerir nuevas ideas. Escribir es, a menudo, acercarme sigilosamente a mí mismo mientras no estoy mirando. Este proceso de escritura requiere cierto estado de alerta y entrega: con la escritura de flujo de conciencia, se desarrollan vínculos más fuertes con el subconsciente.

Al igual que el método de grabación de Can y Radiohead, estaba empezando a recopilar y reciclar más y más piezas aleatorias de escritura rápida de mi documento "basura escrita". A veces escribía párrafos rítmicamente en mi teclado, como si ni siquiera estuviera escribiendo sino más bien tocando un instrumento; otras veces, me dejaba llevar por la voz o intentaba transformar una imagen vaga en algo más concreto. Como no

me preocupaba encajar en ningún género en particular, permití que los textos se movieran a través de varios estilos. A partir de estos primeros indicios empezaron a surgir ciertos temas. En lugar de imponer una linealidad guiada por la trama, me mantuve firme en la idea de la creación de imágenes espontáneas, y luego las perseguí simbólicamente descubriendo un método mítico para la locura.

Ya sea que lo sepamos o no, todos vivimos según nuestros propios mitos personales (esos patrones arcaicos y primarios), que están enterrados en el inconsciente. Joseph Campbell, el gran experto en mitología comparada, creía que hay cuatro tipos de obstáculos o exámenes en el camino de las pruebas que llevan al individuo hacia la autorrealización. El primero es el símbolo del encuentro erótico con el amado perfecto. Descubrí que estos principios estaban naturalmente arraigados en el trabajo y sólo necesitaban ser descubiertos. Un mito con el que seguí conectando fue el de Percival, el legendario caballero de la Mesa Redonda. Más adelante en el proceso, comencé a entretejer en esto varios conceptos de la psicología profunda, particularmente las teorías de Jung sobre el desarrollo del ánima / ánimus y la imaginación activa. Manteniéndome fiel a la forma circular y las raíces rizomáticas, obtuve una mayor comprensión de los acontecimientos de esta canción del otro yo.

§

Al examinar el trabajo de esta manera, pude rastrear la génesis de *about: blank* hasta mi amistad con el poeta Desmond O'Grady, de quien me hice amigo en Kinsale en 2001. Desmond era un erudito celta y joyceano, y uno de los más prolíficos traductores de poesía desde Ezra Pound, con quien Desmond trabó amistad de joven, trabajando como amanuense de Pound. Durante nuestra amistad, produje un CD de Desmond leyendo una selección de sus poemas titulada *The Wandering Celt* y dirigí en 2004 un documental sobre su vida, que se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Cork. En 1977, Dolmen Press publicó la traducción seminal de O'Grady, Goddodin, una versión en verso libre del poema heroico de Aneirin en galés medio. (Esta hermosa edición, publicada junto con la traducción de Thomas Kinsella del Tain, apareció con pinturas a tinta de Louis Le Broquay.)

En su introducción, O'Grady escribe cómo *The Goddodin* no es una construcción literaria al estilo de otros poemas europeos, o heroicos, o épicos. "Más bien, se parece al círculo de Stonehenge con cada estrofa una piedra. O se asemeja a los anillos de contorno de otros lugares sagrados celtas y

habitaciones con entradas y salidas de un círculo a otro. En ese sentido, *The Gododdin* es circular o espiral".[1]

O'Grady continúa: "El lector puede pasar de una estrofa, o cadena de estrofas, a otra en cualquier lugar del poema al azar sin romper su 'acontecimiento' o su totalidad; puede comenzar en cualquier lugar, desarrollarse en cualquier lugar y obtener el poema completo".[2] En cierto sentido, una estrofa es suficiente porque todo el poema es embrionario en cada estrofa, pero hay que leer el poema completo para darnos cuenta de esto. Como en el entretejido en los primeros manuscritos celtas, o en los primeros diseños celtas sobre piedras, lo que sucede en la esquina es tan importante como lo que sucede en el centro del pergamino o piedra, porque no hay ninguna esquina o centro más que la superficie de la piedra u hoja en sí, o como en *The Gododdin*, la batalla en sí.

En estas pocas frases, O'Grady capta una forma completamente nueva de leer la antigua imaginación celta. Más adelante, O'Grady ilustra cómo el arte celta es una forma alternativa a la clásica, y explica que el Gododdin no tiene principio, ni parte media ni final. "Lo iniciamos durante la batalla. No hay una presentación consecutiva de la experiencia; se crea una dimensión que engaña al tiempo y hace que todo sea inmediato. En cuanto a los héroes, no existen tales, sino más bien la idea del heroísmo".

Esta circularidad de la forma y la función se conecta con piezas clave de obras modernistas clásicas, quizás la más famosa *Finnegans Wake* de Joyce, que termina en la misma línea con la que comienza, y *Waiting for Godot* de Beckett, la obra donde, como es muy conocido, nada sucede dos veces. El psicólogo y autor Peter O'Connor hace eco de los pensamientos de O'Grady cuando afirma en su libro *Beyond the Mist* que la mitología irlandesa, a diferencia de la griega o la romana, no es lineal sino serpenteante. O'Connor escribe: "El mito celta está dominado por un ambiente femenino arquetípico. Hay una sensación de conexión e interconexión dentro de la psique celta, no de Logos y separación".[3] Esta cualidad la repite también Marie-Louise Sjoestedt, lingüista francesa y académica de la literatura, especializada en estudios celtas, sobre todo en mitología irlandesa. Sojestedt afirma "que la dificultad peculiar del mundo mitológico de los celtas es que cuando se busca un acercamiento a él, se encuentra que ya se está

[1] Desmond O'Grady, "The Goddodin" en *Trawling Tradition Collected Translations,* p. 76–77.
[2] *Ibid.*
[3] Peter O'Connor, *Beyond the Mist,* pp. 2–3.

en él. Uno tiene que idear artificialmente un comienzo en lo que de otra manera se siente como un ciclo de temas y personajes interconectados".[4]

Todos estos aspectos ayudaron a alimentar la forma y los mundos míticos que estaba explorando en *about:blank*. Las mejores historias se inspiran o se basan en la mitología mucho más a menudo de lo que creemos. El gran valor de estas historias es que nos recuerdan ciertos patrones de verdad que de otro modo escaparían a nuestra atención a medida que avanzamos en nuestra vida cotidiana. Muchos de estos conflictos míticos surgen precisamente porque estamos aislados de alguna parte de nuestra vida interior. Las historias mitológicas y, a menudo, nuestros sueños evocan imágenes que cierran la brecha con el inconsciente y nos devuelven un sentido de equilibrio.

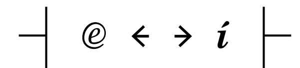
§

Siempre existe el peligro de que, al hablar sobre las ideas en el trabajo de uno, todo se limite a un solo significado. Citando al psicólogo James Hillman: "Pecamos contra la imaginación cada vez que le pedimos a la imagen un significado, y requerimos que las imágenes se traduzcan en conceptos".[5] Una de las fuerzas impulsoras detrás de *about:blank* es el deseo de escapar de cualquier definición estrecha o simplista del tema del trabajo. Si bien estas reflexiones psicológicas y míticas fueron algunas de mis preocupaciones durante este periodo de escritura, no estaba intentando escribir una obra pseudo psicológica o mítica. No había ningún concepto que probar. La obra tenía que sostenerse sobre sus dos pies propios, imaginativos y estéticos. *about:blank* hace lo que dice en la lata y se trata de *about:blank* o de nada.

Con respecto a la lectura "correcta", debo decir que cualquier lectura de lo profundo no debe surgir de la experiencia personal del lector. Confío en que no sea necesario que el lector conozca alguna de las alusiones y resonancias sobre las que estoy escribiendo para dejarse llevar; tampoco es necesario ser un lector conocedor de símbolos. De hecho, estas resonancias aparecen bajo la superficie como una lógica onírica y no como un ejercicio intelectual, o detectan las alusiones a la literatura canónica, etcétera.

§

[4] Marie Louise Sjoestedt, *Gods and Heroes of the Celts,* p. 3
[5] James Hillman, *A Blue Fire.*



Mirando hacia atrás, este proceso de trabajo se sintió muy parecido a un sueño y, de muchas maneras, pienso en *about:blank* como un texto de ensueño. Es sólo cuestión de tiempo antes de que un gato en la noche bajo la luna comience a adquirir una presencia arquetípica. Instintivamente descubrí que a medida que surgía una imagen, la perseguía y la leía como si se escudriñara una imagen o un objeto en un sueño. Como el narrador había perdido a su gato, esto establece otros significados como la naturaleza femenina rechazada en su interior, o lo que Jung llamó el ánima. Permitir que las imágenes me hablaran así significaba que una cosa siempre llevaba a la siguiente. Marie-Lousie Von Franz dice: "en el inconsciente, todos los arquetipos se contaminan entre sí".[6]

Este tipo de lectura ayudó a definir una forma y revelar aspectos de mi vida interior que no había detectado antes. Pero también era consciente de que no debería intentar resolver o solucionar estos elementos con demasiada facilidad. El truco en el trabajo de los sueños es escuchar y luego comunicarme con la imagen, el arquetipo, el personaje y ver a dónde podría llevar esto en lugar de aplicar un significado definido o responder.

Más tarde descubrí que esta forma de escritura está muy cerca de lo que los junguianos llaman imaginación activa, donde comienzas un diálogo con una figura o imagen onírica. En cierto modo, creo que esto es lo que todos los escritores imaginativos / creativos hacen de forma natural. En el diálogo de Carl Gustav Jung, es de nuevo importante no intentar resolverlo o dirigirlo hacia una dirección consciente, sino simplemente mantener la conversación y escuchar al personaje / arquetipo con el que inicias un diálogo primero. Cualquier obra que capture la imaginación está ligada a este proceso de imaginación activa. Podría decirse que así es como trabajan todos los grandes escritores imaginativos. Algunos escritores, especialmente los modernistas como Harold Pinter, Virginia Woolf, T. S. Eliot, Samuel Beckett, Clarice Lispector y James Joyce, están entre los más grandes exploradores de la imaginación activa. Pinter ha escrito mucho sobre su enfoque instintivo de la escritura teatral, describiendo cómo sus obras a menudo comienzan con una imagen o una línea de personajes de los que no sabía nada, y luego siguió su nariz, permitiendo que los personajes crecieran orgánicamente en la página. Pinter nunca comenzó una obra con un concepto o una idea abstracta en su mente.

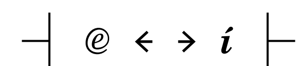
§

[6] Marie-Lousie Von Franz, *Interpretation of Fairy Tales,* p. 10.

Al intentar escribir sobre este trabajo he intentado crear un nuevo término que resuma mejor mi proceso de escritura, el cual he llamado "Literatura de lo profundo". Anteriormente había estado usando el término "imaginación mítica" y luego el término de Eliot, "método mítico", que utilizó por primera vez cuando revisó el *Ulises* de Joyce. Además de referirse al mito, la literatura de lo profundo incluye resonancias psicológicas de la Psicología profunda, que encapsula con mayor precisión mi método de trabajo, particularmente en lo que respecta a las relaciones entre el consciente y el inconsciente. Al igual que la Psicología Profunda, la Literatura de lo Profundo se refiere a un enfoque literario que explora los aspectos sutiles, inconscientes y transpersonales de la experiencia humana. Un enfoque literario de lo profundo puede incluir tradiciones literarias de mitos, metáforas y psicología que exploran el inconsciente e implican el estudio y la exploración de sueños, complejos y arquetipos. En muchos sentidos, esto no es nada nuevo, todas las figuras literarias importantes serían dignas de una investigación a profundidad por parte de la literatura, ya que estarían conectadas a una imaginación mítica / metafórica. Además de los autores que ya he mencionado, otros autores de la literatura de lo profundo que me vienen a la mente son Dante Alighieri, William Blake, Johann von Goethe, Franz Kafka, Eliot, William Shakespeare, Emily Dickinson, Tomas Tranströmer y John Fowles.

§

Cada una de las cuatro partes de *about:blank* es una referencia indirecta a los cuatro festivales estacionales de la mitología irlandesa. La parte 1 "Muerte del verano / caída de semillas" alude al Año Nuevo celta de Samhain. La palabra en sí se deriva de las palabras irlandesas "samh", que significa "verano", y "fuin", que significa fin. Así que la Parte 1 comienza al final, "finales de octubre" en la víspera de Samhain, lo que conocemos como Halloween, que es de donde proviene este día sagrado. En Samhain se abrió una brecha en la tierra, según creían los antiguos irlandeses; ésta es la brecha entre el final de un año y el comienzo del siguiente. Los seres sobrenaturales hacen sentir su presencia al atravesar los huecos; éstas son las personas del otro mundo invisible que existe junto a nosotros. Hoy en día llamamos inconsciente a este otro mundo. La brecha en la parte 1 tiene lugar en el hablante; en ella, a partir de los espacios en blanco del inconsciente, se crean dos figuras primarias, Stephen y Claire. Existen fuera del tiempo como dioses o seres de otro mundo; son las figuras del sueño /



fantasía de la vida interior, o los personajes de ficción en la mente del escritor. Estas brechas ocurren en ciertas etapas de nuestra vida y Samhain simboliza los periodos de transición y caos, o un periodo de pérdida de significado y propósito. Así como el invierno es parte del ciclo natural del año, la muerte y los finales son parte del ciclo natural de nuestra vida. En estos momentos, el inframundo del inconsciente se abre dentro de nosotros. Este periodo indispensable de barbecho dará paso a una nueva vida el próximo año. Estos ciclos naturales reflejan los ciclos psicológicos dentro de nosotros; el mito celta nos muestra el ir y venir entre los mundos consciente e inconsciente. Conocer solo una temporada nos llevaría a estar separados de nuestro verdadero yo, es el enfrentamiento lo que genera creatividad. Sin confrontarnos con estas imágenes inconscientes no podremos integrar los aspectos oscuros de nuestro yo. Esto es lo que todas las grandes historias nos cuentan una y otra vez, y la razón por la cual nosotros, como humanos, nunca nos cansamos de estos nuevos recuentos, y por lo que nunca nos cansamos de presenciar las flores de cada primavera.

§

El título *about:blank* se refiere a la carga del navegador web. Es un guiño a la prevalencia de la tecnología informática y cómo su prevalencia puede influir, formar e informar nuestras vidas. La variedad de voces y episodios en *about:blank* es similar a la capacidad de navegar y abrir muchas ventanas en un navegador. La falta de linealidad y las narrativas giratorias en *about:blank* pueden reflejar nuestra era incesante de navegación web. Pero incluso dentro del lenguaje informático, la naturaleza nunca está lejos. Si bien nos hemos alejado cada vez más de los ciclos naturales, la naturaleza todavía forma un patrón de mejoría en nuestra imaginación. Curiosamente, la etimología de “blank” proviene del francés antiguo, que significa “blanco”, que en inglés antiguo se relaciona con “trigo”. Entonces, de la nada surge el trigo, que forma la base de nuestros mitos agrícolas. Uno de los mitos irlandeses más antiguos, previo a los celtas, es el de Cailleach, o la Bruja de Beara, en West Cork. Cada verano de estos últimos años he tenido el privilegio de pasar una semana en esta área enseñando poesía irlandesa y mitos celtas en Anam Cara Artists Retreat. Cailleach es la diosa del trigo, el maíz y la encarnación de la tierra. Representa los tres aspectos de lo femenino: la doncella, la madre y la anciana. Cailleach es también la reina soberana con la que el aspirante mortal a la realeza debe unirse si quiere gobernar. Todos los roles ilustran la función madre-diosa y las asociaciones con la naturaleza y la fertilidad. La psique colectiva no es

algo que adquirimos como resultado de nuestra historia personal, sino como consecuencia de la historia de la especie. En esto es permanente y continua, y como las diosas irlandesas no puede morir, ya que pasa de generación en generación. Los cuatro festivales celtas estacionales que enmarcan las secciones de *about:blank* aluden a la diosa estacional que simboliza la muerte y el renacimiento de las cosechas. Estos elementos retoman los mundos ocultos y estratificados que se encuentran enterrados en las palabras, y nos muestran cómo los orígenes antiguos tienen una dimensión mítica. Todo esto se conecta con el entramado psicológico, el ambiente femenino y otros aspectos de *about:blank* que nos enlazan con el inconsciente colectivo.

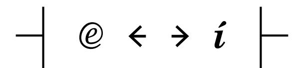
§

Otra dinámica en juego en *about:blank* es la idea misma de hacer algo de la nada. Quería desafiar algunos de estos principios en torno a la narrativa, la trama a menudo estrecha y estrictamente lineal y las fórmulas de los personajes. Quería eludir y coquetear con estas ideas mientras permitía que el símbolo / metáfora / mito ocupara un lugar central. Esto no es nada nuevo en la poesía, donde el principio central siempre ha sido la metáfora. Las metáforas son cosas resbaladizas. Como escribió Harold Pinter, ganador del Premio Nobel, en su discurso sobre su propia obra: “A veces sientes que tienes la verdad de un momento en tu mano, luego se te escapa de los dedos y se pierde”.[7]

La poesía se siente más a gusto en este plano numinoso y amorfo, que es a la vez inmanente y trascendente. Dibujar un halo alrededor de cualquier imagen, e iluminarla, te acerca a la esencia. Es como trabajar con imágenes colocadas en mandalas, cualquier objeto (un palo, una moneda, un gato) se puede colocar en el centro del círculo misterioso para que sirva como una fuente perfectamente adecuada para la meditación. El misterio de la existencia y no-existencia del gato desaparecido es idéntico al misterio de la existencia del propio universo. Entonces, si *about:blank* se trata de cualquier cosa, entonces podría ser esto.

§

[7] Harold Pinter, “Nobel Prize Speech”, en *Collected Poems and Prose*, p. 58.



La interpretación mítica del arte, en oposición a una verdad o significado dogmático, es la diferencia entre Harold Bloom cuando lee la imagen de Whitman de entrar en el mar, en su poema "When Lilacs Last in my Dooryard Bloom'd", como el deseo personal del poeta de entrar sexualmente en su madre, y leerlo como una expresión mítica para volver a la fuente. Según los embriólogos, este deseo proviene de una memoria prenatal o posnatal, y se dice que es la fuente de muchos mitos de creación de religiones de todo el mundo (el más famoso es Adán y Eva en el Edén). Si bien los mitos contienen el material reprimido de la cultura, aquello inaceptable para los valores predominantes, también deben ser capaces de crear un gran avance de significado, ofreciendo un sentido de renovación donde el viejo sentido no puede sustentar la vida. Los mitos pueden contener la ambigüedad de la vida y la muerte y uno de los roles del mito es restablecer el equilibrio en la psique colectiva o el inconsciente. La esencia del mito es el regreso al ciclo natural y eterno del nacimiento, la vida y la muerte. Pero en lugar de ver la muerte como una negación de la vida, como suele verse en Occidente, debería tratarse como un aspecto. En la sociedad moderna hemos perdido de vista la muerte y hemos idealizado la vida. Sin enfrentar la muerte, sólo podemos crear una ilusión de cambio. Los aspectos míticos se enfrentan a la muerte.

Ésta es la razón por la que los críticos a menudo optan por escritores que encuentran impactantes o groseros. En lugar de analizar el trabajo, culpan al escritor incluso por explorar algunos temas. Esto se ha visto en muchas obras de arte, desde Joyce hasta Pinter y se extiende a cineastas como David Lynch, Charlie Kaufman y Paul Thomas Anderson. A menudo, estos artistas están programados para expresar el aspecto de la psique de Tánatos o el deseo de la muerte. Y estos críticos están arremetiendo inconscientemente contra esto, ya que creen que la vida solo debe versar sobre la vida y la conexión. Éste es Eros sin Tánatos. La muerte desafía nuestro aspecto materialista de acusación, el cual es predominante. Hay una obsesión por Eros en la cultura occidental que revela una negación de la muerte y la desconexión.

§

Otra imagen espontánea y recurrente en *about:blank* es el automóvil. Éste, en muchos sentidos, es imagen cotidiana y central de la modernidad. A medida que el automóvil seguía apareciendo, comencé a pensar en la forma circular y las imágenes del círculo en la obra, como la luna y la moneda y el volante, y el conductor que sostenía este círculo, que alguna

vez fue sagrado, en sus manos, y todas las resonancias poéticas / míticas que vienen con ello. Me acordé de los antiguos celtas, que solían enterrar ruedas con sus muertos, tal vez para emprender su viaje al inframundo. A su vez, la rueda está enterrada dentro de nuestra psique, ya que todos los mitos viven dentro de nosotros y se mueven a través de nosotros. Ahora, en lugar de adorar la rueda solar, la sostenemos en nuestras manos y estamos bajo la ilusión de que tenemos el control total de nuestro destino, el inconsciente.

La imagen del automóvil aparece en la obra de teatro de la Parte 3, que tiene un solo acto, "The Wrongs and Rites of Grosvenor Square", cuyo título proviene del poema de protesta burgués de Bram Stoker sobre los autobuses que perturban la paz de sus residentes. El personaje, Medbh, cuenta que casi fue atropellada por un automóvil al ver a su futuro esposo mirándola. "Podría haber muerto", dice, "pero en vez de eso me enamoré".

§

Otra característica de la obra fue el papel que desempeñó el lenguaje. En el fondo de mi mente estaba pensando sobre lo que es la escritura, y los dispositivos y fórmulas que los escritores usan para atraer a los lectores. Una palabra que surgió en un fragmento de escritura rápida fue "cibernética". No estoy seguro ahora de dónde saqué la palabra, pero pensé que estaba vinculada al título, *about:blank*. La palabra "cibernética" proviene del griego que significa dirigir. Entonces, en su esencia, la cibernética se trata de dirigir o navegar hacia un objetivo determinado. Una investigación sobre cibernética me llevó al filósofo Norbert Weiner y la ficción cibernética.

Según Wiener, el lenguaje es, en cierto sentido, otro nombre para la comunicación en sí, así como una palabra que se usa para describir los códigos a través de los cuales tiene lugar la comunicación.[8] Los mensajes codificados de los sistemas de comunicación deben interpretarse en tres niveles diferentes: un nivel fonético de comprensión acústica, un nivel semántico de comprensión del contenido y un nivel conductual de reacción a esos mensajes. Basándose en ideas de su propio trabajo anterior, Weiner conecta el lenguaje con el concepto de entropía, ya que puede luchar simplemente contra la tendencia de la naturaleza a confundirlo, o contra los deliberados intentos humanos de subvertir su significado.

[8] Norbert Weiner, *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine,* p. 48.

Todos los sistemas inteligentes tienen la propiedad de intentar, de actuar, ver la diferencia, cambiar, actuar, ver, etcétera. En este sentido, todas las cosas son cibernéticas. Tenemos una idea establecida o estándar de cómo debe verse y leerse una historia de ficción. *about:blank* intenta desafiar y cuestionar algunos de estos estándares al no leerse como otros modos convencionales de contar historias. El trabajo cambia constantemente de forma y modifica nuestro campo de visión. Se sugieren diferentes modos para que los lectores puedan experimentar una lectura diferente y una experiencia imaginativa, que puedan dar paso a una experiencia de pensamiento diferente. Al estar vivas, todas estas vueltas de retroalimentación están constantemente en juego entre sí.

Los elementos llegan a un punto crítico en *The Wrongs & Rites of Grosvenor Square*. Cuando Stephen habla sobre la historia y las personas que permanecen congeladas en el tiempo, retoma el ciclo de retroalimentación de la historia que no logra establecer un proceso de aprendizaje y resulta condenado a repetirse interminablemente. El escritor casi silencioso de la obra representa esta parte inconsciente. Como el inconsciente, permanece en las sombras y, sin embargo, registra el mundo consciente que la rodea. Al haber abandonado el inconsciente, Stephen y Medbh no están viviendo su verdad. Tanto la escritura como el silencio se convierten entonces en una forma de activismo. La pareja está aterrorizada por este mundo invisible / silencioso. Sólo pueden darle sentido a las estructuras concretas por las que han vivido, y los persigue el inconsciente: la sombra ánima / ánimus. El escritor más compuesto y compositivo representa aquí la cuarta etapa del desarrollo del ánima: la conciencia, o en términos míticos, la sabiduría de Sofía. Ésta, como el ideal femenino más elevado, se identifica con la conciencia. La conciencia es simplemente un testigo; la conciencia no hace nada, sólo refleja lo que se le presenta. El escritor está tranquilo y participa activamente; ella registra y responde sin ser reactiva. Su escritura es un signo de fuerza y durabilidad. El momento en la plaza pasará, pero las palabras vivirán.

El fracaso en aceptarnos a nosotros mismos tanto masculinos como femeninos, es un tema omnipresente en los seres humanos. El deseo de cambiar a los demás es muy a menudo la negativa a aceptarlos y una violación de la individualidad. Entonces, la hija perdida en la obra, incluso del otro mundo, tiene poder sobre los padres, quienes proyectan que la escritora de al lado es invasiva a pesar de que ella simplemente se sienta en su propio jardín. En su mente torturada, el esposo de Medbh, Stephen, la convierte en una estatua / diosa, su otro yo idealizado, en lugar de verla como un individuo real. La tragedia final de Stephen y Medbh es que buscan en

todas partes el cambio, la esperanza, el significado del amor, excepto en ellos mismos. Ésta es quizás nuestra tragedia más grande.

§

Al mismo tiempo que explora las resonancias míticas, psicológicas y poéticas, *about:blank* explora también el surgimiento de una voz, y más concretamente, el nacimiento de la voz de un escritor que se mueve a través del mundo invisible de las ideas que se procesan y finalmente se materializan como un acto de creación a través de la escritura. Así, la obra actúa como una especie de memoria de la psique.

Cada sección traza este progreso, desde la narración metafictiva y la pérdida de significado en la Parte 1, hasta la investigación interior y el desarrollo de la Parte 2; que confluye como la propia escritora escribiendo en las partes 3 y 4. Los dos poemas, que finalizan el libro de la obra, también marcan este avance. El primer poema, "Untitled", trata sobre un extraterrestre, un emigrado recién llegado que aún no tiene voz en la ciudad a la que se ha mudado. El poema final, "The Great Friend", sigue la historia de cómo Rumi, un joven erudito musulmán, se transforma en místico y poeta cuando descubre que una nueva voz se forma en su interior. Esta transformación marca el mito del doble nacimiento. Nacemos primero en el mundo físico, el segundo nacimiento ocurre dentro de nosotros. El nacimiento virginal de la religión y el mito son simplemente símbolos de esto. Esta integración e incluso la individualización se simboliza finalmente en la última línea del poema donde la luna nueva se describe como "sonriendo entre bastidores". Rumi es capaz de "seguir mirando al mundo exterior hasta que el mundo exterior ya no esté fuera", citando una línea de la Parte 1.

Caileach, o Hag de Beara, es un buen ejemplo de una diosa interna y eterna. Vive dentro de nosotros y está simbolizada por el mundo natural, el ciclo estacional de nacimiento, muerte y renovación, que ocurre a nuestro alrededor. Cuando somos capaces de establecer una conciencia consciente de la relación entre estas figuras arquetípicas, podemos apartarnos de la situación y presenciarla, como lo hace el escritor en Grosvenor Square, al registrar y más tarde crear utilizando la palabra escrita. Ella cede el paso a los asuntos inconscientes sin rendirse. No toca a una fuerza gobernar a la otra, sino tener la capacidad de contener los opuestos.

§

Bibliografía

@

FRANZ, Marie-Lousie Von, *Interpretation of Fairy Tales.* Boulder, Shambhala, 1996. 208 pp.

HILLMAN, James, *A Blue Fire.* Oxfordshire, Routledge, 1990. 336 pp.

O'CONNOR, Peter, *Beyond the Mist*, Londres, Orion Publishing, 2001. 246 pp.

O'GRADY, Desmond, "The Goddodin", en *Trawling Tradition.* Salzburgo, Salzburg University Press, 1994, pp. 76–77.

PINTER, Harold, "Nobel Prize Speech", en *Collected Poems and Prose.* Nueva York, Grove Press, 1995. 124 pp.

SJOESTEDT, Marie-Louise, *Gods and Heroes of the Celts.* Traducido por Myles Dillon. Berkeley, Turtle Island Foundation, 1994. 132 pp.

WIENER, Norbert, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine.* Cambridge, The MIT Press, 2019. 352 pp.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Irlanda y México: una breve cartografía poética

@

Mario Murgia

Ejercicios complementarios

1. Los mapas y las referencias cartográficas que aparecen en los poemas aludidos en el capítulo dan pie a múltiples asociaciones imaginativas por parte de quien lee los versos. Tras una lectura de los poemas completos, ¿puede usted caracterizar algunas asociaciones específicas, desde su propia experiencia lectora, y explicarlas a partir del lenguaje de los poemas mismos?

2. ¿Qué otros poemas sobre mapas conoce usted? ¿Son comparables, temática o formalmente, con aquéllos que se discuten en el capítulo?

3. A partir de sus propias interpretaciones o reflexiones sobre la noción del *ser-en-el-mundo* y su posible relación con los mapas, intente escribir una pieza poética en la que el sentido de la vista se privilegie como medio de apreciación (o reconfiguración) del entorno, ya sea éste real o imaginario.

Lecturas complementarias

ARGÜELLES, Juan Domingo, ed., *Antología general de la poesía mexicana.* 2 vols. México, Océano, 2020. 1824 pp.

BOLAND, Eavan, *The Historians*. Nueva York, W.W. Norton & Company, 2020. 80 pp.

———, *A Journey with Two Maps. Becoming a Woman Poet*. Nueva York, W.W. Norton & Company, 2012. 288 pp.

BLANCO, Alberto, *Sólo el anhelo*. Valencia, Pre-textos, 2018. 92 pp.

Brotton, Jerry. *A History of the World in 12 Maps*. Nueva York, Penguin, 2014. 544 pp.

BULSON, Eric, *Novels, Maps, Modernity. The Spatial Imagination, 1850–2000*. Oxford, Routledge, 2007. 192 pp.

DAVIS, Wes, ed., *An Anthology of Modern Irish Poetry*. Cambridge, Mass., The Belknap Press, 2010.

FLORES, Malva, *Casa Nómada*. México, Joaquín Mortiz, 1999. 66 pp.

Imaginarios animales de las poetas irlandesasactuales: una aproximación ecocrítica

@

Manuela Palacios González

Ejercicios complementarios

1. Busque y comente ejemplos de metamorfosis humano-animal en las leyendas celtas. ¿Cuál es la relevancia de estas metamorfosis para los estudios animales, ecofeministas o ecocríticos?

2. Elija, de entre la selección de poemas disponible en el enlace que se indica a continuación, los poemas que mejor presentan la percepción actual del mundo animal. Razone su elección. <https://www.estudiosirlandeses.org/2020/10/the-woman-%c2%a7-animal-trope/>.

3. La ecocrítica Kate Rigby mantiene que la realidad física del mundo natural precede y excede al lenguaje: ¿Cómo aplicaría esta cualidad de precedente y excedente del mundo natural al poema "Eostre and Hare" de Catherine Phil MacCarthy? <https://www.estudiosirlandeses.org/2020/10/the-woman-%c2%a7-animal-trope/>.

4. ¿Cómo explicaría la paradoja de que el ecofeminismo reivindique la animalidad de la mujer (y del ser humano en general) cuando la ani-

malización de la mujer ha sido una estrategia del patriarcado para oprimirla?

5. Este artículo se centra en la relación entre mujer y animalidad. ¿Cómo enfocaría usted un estudio ecocrítico que analizase la relación de la masculinidad o la identidad "*queer*" con la animalidad?

6. Escoja un texto ecofeminista de una escritora mexicana y compárelo con alguno de los poemas de esta selección: <https://www.estudiosirlandeses.org/2020/10/the-woman-%c2%a7-animal-trope/>.

7. Literatura creativa: ¿Cómo continuaría, en prosa o verso, el poema "The Mermaid in the Hospital" de Nuala Ní Dhomhnaill? <https://www.estudiosirlandeses.org/2020/10/the-woman-%c2%a7-animal-trope/>.

Lecturas complementarias

Obras literarias irlandesas que tratan la estrecha relación entre los animales humanos y los no humanos:

BAUME, Sara. *spill, simmer, falter, wither*. Londres, Windmill, 2015. 288 pp.

BORAN, Pat ed. *The Word Ark. A Pocket Book of Animal Poems*. Dublín, Dedalus Press, 2020. 145 pp.

CONNELL, John. *The Cow Book. A Story of Life on a Family Farm*. Londres, Granta, 2018. 280 pp.

HAVERTY, Anne. *One Day as a Tiger*. Londres, Chatto & Windus, 1997. 264 pp.

Mother, Baby, Home: TRAUMA Y SILENCIO EN LA POESÍA IRLANDESA CONTEMPORÁNEA

@

Marcos Hernández González

Ejercicios complementarios

1. ¿Qué aspectos del tejido social irlandés cree usted que resulten clave para mantener en funcionamiento las *Mother and Baby Homes* durante más de siete décadas?

2. En relación con la última pregunta, ¿cuáles considera usted que son los factores para que no se haya abordado una respuesta institucional a la causa hasta casi veinte años después?

3. En relación con el aspecto teórico, ¿podría usted citar o pensar en alguna obra que conozca que aborde el tema del silencio, o cómo todo aquello que no se dice se entrevé en lo que se dice? ¿De qué manera lo trata?

4. ¿Cree que la poesía experimental sea un vehículo literario eficaz para articular un trauma?

5. El capítulo propone dos enfoques distintos sobre el papel del autor como voz de aquellas personas que no la tuvieron. Mientras que Eiléan Ní Chuilleanáin opina que esa no es una tarea que tenga que abordar la literatura (por imposibilidad de una empatía real con las personas silenciadas), Kimberly Campanello y Annemarie Ní Churreáin estiman lo contrario. ¿De qué lado se posicionaría usted? ¿Por qué?

6. ¿Ha usted visitado algún lugar o museo conmemorativo que rememore algún suceso traumático? ¿Cuál fue su experiencia? ¿De qué manera cree que puede retratarse por medio de la poesía?

7. ¿Cree usted que el lenguaje humano funciona siempre a la hora de articular un suceso traumático?

Lecturas complementarias

De entre las fuentes citadas en el capítulo, se recomienda encarecidamente la lectura o el visionado de los siguientes libros, artículos y materiales audiovisuales:

AL Jazeera English, “Ireland’s Mother and Baby Scandal (part 1) | People and Power”, en *YouTube* [en línea], 9 de julio, 2020. <www.youtube.com./watch?v=F65Mc3oBylk&t=1s>. [Consulta: 29 de noviembre, 2020.]

COLLINS, Lucy, *Contemporary Irish Woman Poets. Memory and Estrangement.* Liverpool, Liverpool University Press, 2015.

DOWSON, Jane, ed., *The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women’s Poetry.* Nueva York, Cambridge University Press, 2011. 204 pp.

Ní Chuilleanáin, Eiléan, *Selected Poems.* Loughcrew, The Gallery Press, 2011. 120 pp.

Ní Churreáin, Annemarie, *Bloodroot.* Aille, Doire Press, 2017. 73 pp.

O’REILLY, Alison, *My Name is Bridget. The Untold Story of Bridget Dolan and the Tuam Mother and Baby Home.* Dublín, Gill Books, 2018. 344 pp.

REDMOND, Paul Jude, *The Adoption Machine: The Dark History of Ireland's Mother and Baby Homes and the Inside Story of How Tuam 800 Became a Global Scandal.* Pról. de Clare Daly. Newbridge, Merrion Press, 2018. 290 pp.

UCD Library Special Collections, "MOTHERBABYHOME, read by Kimberly Campanello", en *YouTube* [en línea], 24 de junio, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Gvi8TnLw8X8&t=7489s> [Consulta: 14 de octubre, 2020].

Como materiales adicionales a los citados en el capítulo, éstas son las fuentes más aconsejables para expandir conocimientos sobre el tema:

CLARKE, Austin, *Collected Poems*. Manchester, Carcanet Press, 2008. 168 pp.

FRANCE 24 ENGLISH, "Ireland: The forgotten Angels of Tuam", en *YouTube* [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=gb_W87Ix5J8> [Consulta: 19 de marzo, 2018].

FREARS, Stephen, dir., *Philomena*. BBC Films, Pathé, 2013.

GARRETT, Paul Michael, "The abnormal flight: the migration and repatriation of Irish unmarried mothers", en *Social History,* vol. XXIV, no. 3, octubre de 2000, pp. 330–344.

GOVERNMENT of Ireland – Department of Children, Equality, Disability, Integration and Youth, *Final Report of the Commission of Investigation into Mother and Baby Homes,* en *gov.ie* [en línea], <https://www.gov.ie/en/publication/d4b3d-final-report-of-the-commission-of-investigation-into-mother-and-baby-homes/> [Consulta: 12 de enero, 2021].

MILOTTE, Mike, *Banished Babies. The Secret History of Ireland's Baby Export Business*. New Island, Dublin, 1997. 281 pp.

MULLARKEY, Mia, dir., *Mother & Baby*. Ishka Films, 2018. Documental.

Ní Dhonnchadha, Máirín *et al.*, eds., *The Field Day Anthology of Irish writing. Vol. V: Irish women's writing and traditions*. New York University Press, New York, 2002. 1711 pp.

REAL STORIES, "Ireland's Children of Shame (Church Scandal Documentary) | Real Stories", en *YouTube* [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=kWBwjR6QPhI> [Consulta: 7 de abril, 2018].

RTÉ, "Prime Time: Anatomy of a scandal", en *RTÉ* [en línea], <https://www.rte.ie/news/player/2014/0609/10291533-prime-time-anatomy-of-a-scandal/> [Consulta: 9 de junio, 2014].

La Gran Armada de 1588 en la poesía angloirlandesa



José Ruiz Mas

Ejercicios complementarios

1. La imagen del español del siglo XVI en la poesía inglesa y en la poesía angloirlandesa de los siglos XX y XXI.
   a) Rudyard Kipling y la visión propagandística de la Armada.
   b) La Armada según Brian Patten o poesía inglesa en los tiempos del Brexit.
   c) La Armada en la poesía inglesa infantil y juvenil contemporánea.

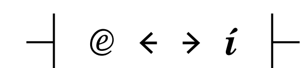
2. Náufragos de la Gran Armada en las costas irlandesas: bibliografía básica.

3. Francisco de Cuéllar "Carta de uno que fué en la Armada de Ingalaterra (*sic*) y cuenta la jornada" (1589).

4. "Black Irish".

5. La representación artística de la Gran Armada en Irlanda: la "Girona" y la "Duquesa Santa Ana".

6. La arqueología de la Gran Armada en Irlanda.



* * *

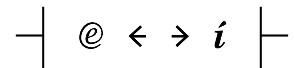
1. La imagen del español del siglo XVI en la poesía inglesa y en la poesía angloirlandesa de los siglos XX y XXI.

a) Rudyard Kipling y la visión propagandística de la Armada.
La poesía en lengua inglesa inmediatamente anterior a la I Guerra Mundial tenía un claro componente patriótico y Rudyard Kipling (1865–1936) utilizó su influencia como premio nobel de literatura para extender en el ámbito anglosajón un marcado mensaje imperialista en el que se proclamaba la misión encomendada por Dios a su "pueblo elegido", el británico, que no era sino civilizar el mundo conocido. Kipling mostró siempre un gran interés por los temas de la Armada, la Marina Real británica y por la mitificada figura de Drake, tal y como se aprecia en sus poemas "The Song of Diego Valdez" (1903) y "When the Great Ark" (1912) y en el relato "Simple Simon" (en *Rewards and Fairies*) (1910). En *A School History of England* (1911), de C.R.L. Fletcher y Rudyard Kipling,[1] "written for all boys and girls who are interested in the story of Great Britain and her Empire" (1911: 2), se incluyen una veintena de poemas de Kipling que sirven para complementar las narraciones de Fletcher sobre episodios clave de la historia de Inglaterra. De hecho, la narración del capítulo de la Armada va acompañada de dos poemas, "With Drake in the tropics", subtitulada "A.D. 1580" (1911: 134–35), y "Together" (138–39).

Actividad: Lea los poemas citados de Kipling y busque en ellos los clichés anti españoles para a continuación contrastarlos con la imagen de los españoles de los poemas escritos por poetas angloirlandeses.

b) La Armada según Brian Patten o poesía inglesa en los tiempos del Brexit.
2020 se recordará en la historia de Gran Bretaña como el año de su "divorcio" de la Comunidad Europea en el popularmente conocido proceso de "Brexit", se culmina un periodo que abarca los últimos lustros del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI. Se venía fomentado por algunos sectores británicos un sentimiento claramente ultranacionalista y antieuropeísta, por lo que cierto renacimiento del espíritu "anti-Armada" se llega a percibir en algún que otro poema inglés reciente, ahora destinado a un público infantil, juvenil o de limitado conocimiento histórico y preparación

[1] C.R.L. Fletcher y Rudyard Kipling, *A School History of England*.



literaria. El poeta de Liverpool Brian Patten (1946) publicaba en 1996 *Armada*, libro de poemas dedicados a su madre recién fallecida. "Armada" da título también a uno de los poemas del libro.

Actividad: Lea y analice la visión de la Gran Armada vista por un niño inglés y haga un contraste con la visión de la misma que transmiten los poetas angloirlandeses actuales.

c) La Armada en la poesía inglesa infantil y juvenil contemporánea.

La poesía actual de Gran Bretaña y de los EE. UU. no ha sido ajena a la tradicional imagen literaria de la Gran Armada, sobre todo en aquellos poemas escritos en los últimos lustros con fines didácticos o con evidentes y conscientes vínculos con el mundo infantil / juvenil. La maestra estadounidense Deborah Warren publicó el poema "The Armada Hedge (1588)" en *The Size of Happiness* (2003). En 2011 una maestra inglesa de educación primaria, Sue Nield, incluyó un poema de clara intencionalidad educativa, "The Spanish Armada", en *Raps and Rhymes about Tudor Time*s (2011), luego retocado y reducido de tamaño para publicarlo en su propia página web. Otro maestro de escuela, el inglés Thom Boulton (también conocido como Blaidh Nemorlith), recita su poesía habitualmente en colegios, sobre todo en los de su localidad de origen, Plymouth. Su poema "The Beacon" (2017) es una accesible, actualizada y simplificada recreación del famoso poema del barón Thomas Babington Macaulay (1800–59) "The Armada: A Fragment" (1832) para un lectorado juvenil del siglo XXI. El educador inglés Paul Perro se especializa en contar episodios de la historia de Gran Bretaña mediante poemas sencillos. En su página web se encuentra "Francis Drake and the Spanish Armada" (subtitulado "A Poem for Kids by Paul Perro").

Actividad: Contraste la descripción literaria de la Gran Armada en los poemas "infantiles" de poetas británicos y estadounidenses del siglo XXI con la de los poemas irlandeses actuales.

2. Náufragos de la Gran Armada en las costas irlandesas: bibliografía básica.

Se calcula que unos diez mil españoles perecieron en Irlanda entre 1588 y 1589, ahogados, ahorcados o decapitados por las autoridades inglesas y los irlandeses protestantes por temor al apoyo que la población autóctona católica de la isla pudiera prestarles o por temor al apoyo que éstos pudieran prestar a los rebeldes gaélicos. Se estima que fueron veintitantos navíos de la Gran Armada los que se perdieron sobre todo entre las costas

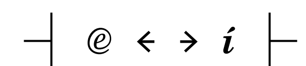
irlandesas, en menor grado en las escocesas. En Irlanda la mayoría de ellos lo hicieron en las aguas cercanas a las costas de Galway, Sligo, Mayo, Clare, islas de Arán y Antrim.

La primera publicación en lengua castellana que se ocupó de la tragedia humanitaria sufrida por los soldados y marinos de la Armada en busca de suministros, agua y bahías donde poder arreglar los desperfectos de los barcos fue la del capitán de marina Cesáreo Fernández Duro (1830–1908) titulada "Los náufragos de la armada española en Irlanda (1588)" (1890), si bien peca de excesiva brevedad debido al gran desconocimiento que había entonces sobre las desdichas personales y las aventuras de supervivencia de los españoles atrapados en Irlanda.

Entre los estudios realizados durante el siglo XX por historiadores irlandeses destacan *Ireland, Graveyard of the Spanish Armada* (1967), de T. P. Kilfeather, y *The Armada in Ireland* (1978), de Niall Fallon. El más actualizado (sin bien centrado sobre todo en la figura del capitán Cuéllar) es el de Francis Kerry, *Captain Francisco de Cuéllar: The Armada, Ireland, and the Wars of the Spanish Monarchy, 1578–1606*) (2020). La bibliografía más reciente sobre el traumático tránsito de la Armada por Irlanda se ha centrado sobre todo en los hallazgos arqueológicos encontrados en sus aguas costeras. Éstos han aclarado cada vez más aspectos desconocidos e inéditos de las singladuras y desventuras de las tripulaciones de los navíos hundidos o perdidos.

Entre los recursos más actualizados para conocer del devenir de los náufragos españoles destacan dos: en 2013 el programa *Crónicas* de Radio Televisión Española (Canal 2) emitió un excelente documental titulado "Náufragos de la Gran Armada en Irlanda, Documental", con guión de Vicenç Sanclemente, sobre las desventuras de las naves de la Armada, sus tripulaciones y soldados en las costas irlandesas, el cual se puede ver en línea. También puede consultarse "El mapa de la Armada Invencible en Irlanda", de Pedro Luis Chinchilla, un útil mapa interactivo de los naufragios de naves españolas en 1588 amén de otros lugares de interés relacionados con la Gran Armada a su paso por Irlanda.

Actividad: Vea el documental de TVE y lea los artículos sobre los numerosos naufragios de navíos de la Armada en Irlanda y busque éstos en el mapa de Chinchilla. Observe que algunos naufragios se mencionan más que otros en la poesía angloirlandesa. Analice la posible razón del especial protagonismo de algunos naufragios en la poesía contemporánea.



3. Francisco de Cuéllar y la “Carta de uno que fué en la Armada de Ingalaterra y cuenta la jornada” (1589).

El navío en el que se encontraba retenido el capitán Francisco de Cuéllar (c.1562–c.1606), la “Lavia”, se hundió junto a la playa de Streedagh, cerca de Sligo, en septiembre de 1588 junto a otros dos barcos de la Armada. Cuéllar fue uno de los escasos sobrevivientes del triple naufragio y de las despiadadas persecuciones de los ingleses durante los meses siguientes. Gracias a la hospitalidad prestada por varios nobles irlandeses y otras gentes humildes, entre ellos también un obispo católico, Cuéllar logró pasar a Escocia y desde allí a duras penas llegó a Flandes, territorio a la sazón español, no sin su correspondiente ración de aventura, sufrimiento y constante riesgo de muerte. Toda su lucha por la supervivencia la relata en su famosa “Carta de uno que fué en la Armada de Ingalaterra y cuenta la jornada”, encontrada por Fernández Duro y publicada por él en *La Armada Invencible* (1884–85).[2] En “Los náufragos de la armada española en Irlanda (1588)” (1890) Fernández Duro nos ofrece un resumen del contenido de la carta del famoso capitán Cuéllar:

> Uno de aquellos pocos [supervivientes] fué Cuéllar, si bien para llegar á contarlo desde Anveres, pasó más de siete meses entre breñas ó bosques, herido, desnudo, sufriendo del frío y del hambre tormentos crueles y corriendo aventuras tales que, según su decir, pudieran creerse sacadas de un libro de caballería. Caminando siempre por despoblado, acogido á veces por aldeanas compasivas; apaleado otras por los labradores; dando movimiento á los fuelles de herrero por un poco de pan de avena; escapando al monte al aproximarse los sajones [= ingleses]; acudiendo al amparo de clérigos que comprendían su latín macarrónico, llegó á refugiarse al fin: primero, en las tierras de un señor, que nombra *Ruerque*, “muy buen cristiano, enemigo de los herejes, que tenía siempre guerra con ellos” y había acogido hasta setenta españoles de los náufragos; después en casa de otro señor, dicho *Manglana*, enemigo también de la reina de Inglaterra, y si bien fué causa de que el gobernador de Irlanda sitiara el castillo con fuerza considerable, Cuéllar, con otros ocho españoles, lo defendió y libró, gracias al temporal de nieves y aguas que obligó á los agresores á levantar el campo. Marchó seguidamente el fugitivo á los dominios del príncipe *Ocan* con propósito de embarcarse para Escocia, lo que consiguió por la piedad del obispo *D. Reymundo Termi*, y de allí logró rescate para Flandes, negociado por el duque de Parma. (1890: 225–26)

[2] La carta de Cuéllar puede leerse íntegramente también en línea en <https://celt.ucc.ie/published/S108200/text002.html>. [Consulta: 27 de diciembre, 2020].

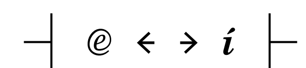
Para más detalles y análisis comentados sobre las peripecias y las desventuras de Cuéllar en la Irlanda de 1588–89, véanse los artículos “La asombrosa aventura del Capitán Cuéllar” (1984), de Mariano González-Arnao Conde-Luque; “El capitán Francisco de Cuéllar y su ruta irlandesa”, de Pedro Luis Chinchilla, y “El capitán Francisco de Cuéllar. Un náufrago de la Gran Armada” (2020), de Àlex Claramunt Soto.

Las aventuras irlandesas de Cuéllar han sido recientemente trasladadas a un cortometraje / docudrama de veintisiete minutos de duración titulado *Armada 1588: Shipwreck and Survival* (en inglés) o *Armada 1588: Naufragio y supervivencia* (en español) (2019). En él han intervenido tanto actores irlandeses como españoles. Fue filmado en los alrededores de la playa de Streedagh, la abadía de Staad, el lago de Glencar, el castillo de Rossclogher, etcétera, todos ellos lugares mencionados en la carta del heroico oficial español. La película está dirigida por Al Butler y protagonizada por el actor español Fernando Corral en el papel de Cuéllar. Se puede descargar desde <www.spanisharmadaireland.com/film> por el precio de 4,99 euros (a fecha de 30/12/2020).

Actividad: Vea el documental y analice los elementos discursivos y datos históricos que su director ha deseado mantener (e incluso enfatizar) de entre los descritos originalmente por Cuéllar en su carta.

4. “Black Irish”.

Hoy día son muchos los irlandeses de ambos sexos que se atribuyen la identidad de “Black Irish”. El término se emplea frecuentemente para designar a aquellos irlandeses que poseen pelo oscuro y la tez algo más morena de lo habitual por aquellos lares, donde predomina una tipología humana más céltica. Los llamados “Black Irish” habrían surgido supuestamente a partir del mestizaje entre soldados y marineros españoles que se quedaron en la isla tras el desastre naval de la Felicísima Armada y las jóvenes irlandesas que los acogieron. El folclore y la tradición oral han mantenido viva hasta hoy en Irlanda tal creencia, pero se considera bastante poco probable desde un punto de vista científico. Se duda del hecho que la piel y el pelo oscuros de una parte de los irlandeses tengan su origen en la descendencia de los náufragos españoles con irlandesas debido a que los supervivientes de las tormentas y de los hundimientos de los barcos de la Armada no fueron suficientemente numerosos, pues fueron en su mayor parte masacrados por los ingleses y por la dura climatología del país. Y muchos menos debieron ser los que se quedaron allá para siempre.



Sin embargo, por mucho que la genética dude de la aportación de los recién llegados en 1588 en la población irlandesa, alguna descendencia pudo haber surgido entre los españoles y las habitantes locales. Así lo sugiere el mismo Cuéllar en su relato de aventuras en la salvaje Irlanda: "Las más de las mujeres son muy hermosas" (1884–85, II: 359), dice con entusiasmo juvenil de las que conoce en los territorios del cacique McClancy, sobre todo de la esposa de su protector. Más adelante vuelve a insistir en que "había unas mozas muy hermosas, con las cuales [él] tenía mucha amistad" (II: 365) a su paso por las tierras de O'Cahan, príncipe de Derry. Tales comentarios apuntan a una fluida vinculación entre el valiente oficial y las jóvenes del norte y centro de la isla. Según relata Cuéllar, McClancy quiso incluso cederle a su propia hermana en matrimonio, oferta que educadamente fue rechazada. Por vía inglesa, nos consta que en comunicación epistolar con Lord Burghley (secretario de Isabel I), Fitzwilliam (Lord Deputy of Ireland) estimaba en no más de cien el número de supervivientes españoles que se quedaron definitivamente en la isla.

Nos consta también que un puñado de soldados españoles se quedó durante años al servicio de la nobleza irlandesa en condición de jefes de milicias privadas sufragadas por los caciques locales. En 1596 aún quedaban ocho, plenamente integrados en la sociedad gaélica. Un superviviente del hundimiento de la galeaza "Girona" fue encontrado al día siguiente en Derry completamente desnudo y desconcertado. Se le dio el nombre de Adam (por su desnudez) y el apellido Morning (por haberse encontrado a la mañana siguiente de la tragedia). En la zona de Derry el apellido Morning es hoy día muy frecuente. En 1580 un ejército formado por unos seiscientos italianos y españoles enviados por el Papa y por el rey Felipe II ocupó la plaza de Smerwick (Península de Dingle) durante la segunda mitad del año. Y en 1601–02 la España del nuevo rey Felipe III volvía a enviar un ejército de más de cuatromil hombres que durante varios meses tomaron la ciudad de Kinsale (sur de Irlanda) y las aldeas de los alrededores.

Más credibilidad sobre el posible origen español de un sector de la población irlandesa aporta la teoría por la cual los "Black Irish" pudieran ser originarios de los enlaces ocurridos entre mercaderes, marineros y pescadores gallegos, asturianos, cántabros y vascos y las jóvenes irlandesas del sur de la isla. Desde la Edad Media ya venía existiendo una fluida relación comercial entre gallegos y vascos con las ciudades de Galway y Cork. El comercio habitual entre puertos del norte de España como La Coruña, Avilés, Laredo, Santander, Bilbao y San Sebastián y los puertos irlandeses de Galway y Cork (entre otros de menor entidad) incluía sobre todo materias

primas y manufacturadas tales como la sal, frutos secos, cereales, pescado, naranjas, lana, hierro, madera, artillería y sobre todo vino.[3]

Actividad: La identidad "Black Irish" ha tenido una cierta presencia en la literatura y el folclore identitario irlandés. Analice los elementos característicos del "Black Irish" en la famosa canción "Galway Girl" del cantante y compositor estadounidense de origen irlandés Steve Earle (1955), grabada por la conocida intérprete irlandesa de música folk Sharon Shannon (1968) para el LP *Transcendental Blues* (2000). En ella se describe a una atractiva y misteriosa chica "Irish Black" de pelo moreno y ojos azules oriunda de Galway que, tras una aventura romántica con el narrador, desaparece sigilosamente, dejando al joven enamorado en perpetuo estado de shock. La situación descrita presenta claras reminiscencias del poema "La Belle Dame sans Merci" (1819), de John Keats:

> When I woke up, I was all alone.
> With a broken heart and a ticket home.
> And I ask you now, tell me what would you do.
> If her hair was black and her eyes were blue.
> See I've travelled around, I've been all over the world.
> Boys, I've never seen nothing like the Galway girl.
> See I've travelled around, I've been all over the world.
> Boys, I've never seen nothing like the Galway girl.
> (l. 18–25)

Actividad: Contraste los elementos propios de la identidad "Black Irish" perceptibles en "Galway Girl" con los empleados por Keats para describir la misteriosa identidad de la "lady" del poema. Encuentre también las coincidencias entre ambas "ladies".

5. La representación artística de la Gran Armada en Irlanda: la "Girona" y la "Duquesa Santa Ana".

La "Girona" era una galeaza napolitana de la Gran Armada que se hundió poco después de su partida desde el puerto de Killybegs (Co. Donegal) cuando se dirigía a Escocia el 28 de octubre de 1588, a la altura del castillo de Dunluce (Co. Antrim). Pero antes había recogido a otros muchos náufragos de otros dos barcos españoles, los supervivientes de la "Rata Santa

[3] Anónimo, "El comercio naval entre el Cantábrico y el mar Céltico a principios de la Edad Moderna".

María Encoronada" (comandada por Don Alonso Martínez de Leyva, el lugarteniente del Duque de Medina Sidonia) y los de la urca "Duquesa Santa Ana". Los novecientos supervivientes de la "Rata Santa María Encoronada" y la "Duquesa Santa Ana" caminaron treinta kilómetros desde Rosbeg al puerto de Killybegs para ser recogidos por la "Girona", que estaba allí siendo reparada. Pero, tras recoger a los procedentes de las dos naos, la "Girona" se hundió al poco de partir.

El alto número de víctimas por ahogamiento, unas mil trescientas en total, entre los que se encontraba Martínez de Leyva (amén del escaso número de supervivientes, sólo nueve), dejó una huella indeleble en la historia de Irlanda, en su poesía y en el arte. En efecto, las citadas naos han sido protagonistas de variadas representaciones artísticas realizadas por pintores irlandeses. En 1988, en conmemoración del cuarto centenario del episodio de la Gran Armada, el servicio postal de la República de Irlanda emitió el sello de 45 peniques con ilustración de la "Duquesa Santa Ana" a su paso por la Península de Loughros Mor, en la costa de Donegal.

Los fatales destinos de las citadas naves han quedado también inmortalizados en los reversos de los billetes de diez libras esterlinas (con ilustración de la "Girona"), veinte libras esterlinas (ilustración de Lacada Point, en las cercanías de Giant's Causeway, lugar donde naufragó el navío), cincuenta libras esterlinas (con ilustración de una medalla conmemorativa de 1588) y cien libras esterlinas (con la ilustración de la famosa disposición naval en forma de cuarto creciente de la Gran Armada). Tales billetes fueron emitidos por el First Trust Bank en Irlanda del Norte. También existen un billete de cinco libras esterlinas que representa el castillo de Dunluce y otro de una libra esterlina con ilustración de la "Girona" emitidos por el Provincial Bank of Ireland y por Allied Irish Banks. Todos ellos cesarán de estar en curso legal el 30 de junio de 2022.

Para un detallado relato de los últimos días de la "Girona" así como para ver las ilustraciones de los billetes de banco irlandeses emitidos en conmemoración de los trágicos hundimientos o para ver fotografías de las principales piezas arqueológicas procedentes de los naufragios españoles, véanse los artículos "El naufragi del vaixell Girona (26 octubre 1588)" (2002), de Joan Barberà i Puig, y "La Girona. La historia del mayor naufragio de la Gran Armada", de Pedro Luis Chinchilla.

Actividad: Analice las diferentes versiones pictóricas de los barcos españoles de los billetes de curso legal. Razone el porqué de su consideración y descripción generalizada de galeones, cuando raramente los eran.

6. La arqueología de la Gran Armada en Irlanda.

El descubrimiento arqueológico en aguas irlandesas de los restos de la "Girona" en 1967 proporcionó el mayor tesoro en armamento y en joyas de la Armada encontrado hasta hoy. Los numerosos y valiosos hallazgos de la "Girona" pueden visitarse en el Museo del Ulster (Belfast). En las páginas web del National Museum of Ireland de Dublín y del Tower Museum de Derry pueden también verse cañones, armamento, objetos de la vida cotidiana de los marineros españoles, mobiliario, vestimenta, etcétera, procedentes de otros navíos de la Armada hundidos en las costas irlandesas.

Actividad: Visite las páginas web de los citados museos e identifique piezas arqueológicas encontradas en las exploraciones submarinas que se lleguen a mencionar en los diversos poemas angloirlandeses vinculados a la Armada.

Lecturas complementarias

ANÓNIMO, "El comercio naval entre el Cantábrico y el mar Céltico a principios de la Edad Moderna*", Céltica.es*, 3 de enero de 2020. [en línea]. <https://www.celtica.es/el-comercio-naval-del-area-cantabrica-a-principios-de-la-edad-moderna/> [Consulta: 27 de enero, 2020].

BARBERÁ I PUIG, Joan, "El naufragi del vaixell Girona (26 octubre 1588)", *Revista de Girona,* no. 214, septiembre–octubre 2002, pp. 42–49.

BOULTON, Thom. "The Beacon", *World Poetry Day 2017 – Blaidh's Tales.* [en línea]. <blaidhstales.weeebly.com/Plymouth-laureate/world-poetry-day-2017> [Consulta: 31 de enero, 2020].

CHINCHILLA, Pedro Luis, "El mapa de la Armada Invencible en Irlanda" en *Armada Invencible: la historia completa de la Gran Armada Española de 1588.* [en línea]. <https://www.armadainvencible.org/mapa-armada-invencible-irlanda/> [Consulta: 27 de diciembre, 2020].

———, "El capitán Francisco de Cuéllar y su ruta irlandesa" en *Armada Invencible: la historia completa de la Gran Armada Española de 1588.* [en línea]. <https://www.armadainvencible.org/capitan-francisco-de-cuellar-ruta/> [Consulta: 27 de diciembre, 2020].

———————————, “La Girona. La historia del mayor naufragio de la Gran Armada” en *Armada Invencible: la historia completa de la Gran Armada Española de 1588.* [en línea]. <https://www.armadainvencible.org/la-girona/> [Consulta: 27 de diciembre, 2020].

CLARAMUNT SOTO, Àlex, “El capitán Francisco de Cuéllar. Un náufrago de la Gran Armada” en *Desperta Ferro.* 3 de abril 2020 [en línea], <https://www.despertaferro-ediciones.com/2020/el-capitan-francisco-de-cuellar-naufragos-de-la-gran-armada/> [Consulta: 27 de diciembre, 2020].

CUÉLLAR, Francisco de, “Carta de uno que fué en la Armada de Inglaterra y cuenta la jornada” [en línea] <https://celt.ucc.ie/published/S108200/text002.html> [Consulta: 27 de diciembre, 2020].

FALLON, Niall, *The Armada in Ireland,* Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1978. 236 pp.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe, *The Spanish Armada: The Experience of War in 1588.* Oxford, Oxford University Press, 1988. X–300 pp.

FERNÁNDEZ Duro*,* Cesáreo*,* “Los náufragos de la armada española en Irlanda (1588)” en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 16 (1890), pp. 225–27.

FLETCHER, C.R.L. y Rudyard Kipling, *A School History of England.* Oxford, Clarendon Press, 1911. 250 pp.

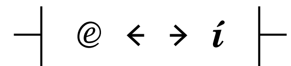
GONZÁLEZ-ARNAO Conde-Luque, Mariano, “La asombrosa aventura del Capitán Cuéllar” en *Historia,* vol.16, no. 102, 1984, pp. 53–61.

KERRY, Francis, *Captain Francisco de Cuéllar: The Armada, Ireland, and the Wars of the Spanish Monarchy (1578–1606).* Dublín, Four Courts Press, 2020. 312 pp.

KILFEATHER, T.P., *Ireland, Graveyard of the Spanish Armada*, Tralee. Kerry, Anvil Books, 1967. 142 pp.

Kipling, Rudyard, “The Song of Diego Valdez” en *The Five Nations*, Londres, Methuen and Co., Ltd., 1903, pp. 32–38.

———————————, “When the Great Ark” en *Songs from Books*. Nueva York, Doubleday, Page and Company, 1912, pp. 109.



———, “Simple Simon” en *Rewards and Fairies*, Londres, Macmillan and Co., 1910, pp. 287–308.

NIELD, Sue, “The Spanish Armada” en *Raps and Rhymes about Tudor Time*s, A Poetic Interpretation of History. Bloomington, AuthorHouse, 2011, pp. 25–27.

PATTEN, Brian, *Armada*. Londres, Flamingo/HarperCollins, 1996. 83 pp.

PERRO, Paul, “Francis Drake and the Spanish Armada” [en línea] <http://www.history-for-kids.com/spanish-armada.html>. [Consulta: 22 de marzo, 2020].

RODRÍGUEZ-SALGADO, M. J. *et al.*, *Armada, 1588–1988. The Official Catalogue: An International Exhibition to Commemorate the Spanish Armada*, Londres, Penguin Books, 1988. 295 pp.

WARREN, Deborah, *The Size of Happiness*. Oxfordshire, The Waywiser Press, 2003. 112 pp.

Ciaran Carson y Seamus Heaney: traducir la Edad Media



Raúl Ariza Barile

Ejercicios complementarios

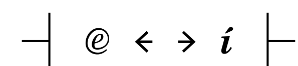
1. Uno de los objetivos del ensayo es, según el autor, evidenciar la manera en que Carson y Heaney traen a cuento el tema de la memoria; primero a nivel lingüístico y, en segundo lugar, en relación con la historia. ¿Cómo se cumple con este objetivo a lo largo del análisis?

2. Aunque no son numerosas las traducciones al inglés del *Táin*, la labor de Ciaran Carson tuvo un indudable impacto a la hora de preservar el legado del texto. ¿Qué ejemplos específicos se analizan en el ensayo?

3. El *prosimetrum* se limita a unos cuantos ejemplos en la literatura épica medieval. ¿Cómo lo adapta Carson a las formas poéticas del inglés?

4. ¿Por qué sería el *Táin* un "apéndice excéntrico" según el autor? ¿Cuáles son las características del texto que apoyan esta lectura?

5. ¿Qué retos específicos representa traducir, según el autor, el irlandés antiguo y por qué Carson logra cabalmente este objetivo?



6. La traducción del *Táin* y de *Beowulf* se llevó a cabo en un momento histórico clave en la historia de Irlanda. ¿Por qué resulta esto importante a la hora de rescatar ciertos temas y características formales de los textos?

7. A diferencia de Carson, Heaney mantenía una relación menos directa con la lengua nativa de su país. ¿De qué manera influye esto en sus traducciones? ¿Podría tenderse un puente entre la labor de traducción de ambos poetas más allá de las correspondencias temáticas del *Táin* y de *Beowulf*?

8. ¿Por qué asegura el autor que el *Beowulf* de Heaney, es en realidad, la contraparte de un pasado?

9. Aunque *Beowulf* de Heaney ocupa un lugar cómodo en el canon, según la opinión del autor el poemario necesita revalorarse desde un punto de vista crítico. ¿En qué sentido?

10. ¿A qué se refiere el autor del texto cuando habla de arqueología lingüística o literaria?

Lecturas complementarias

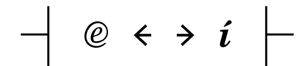
BARTLETT, Thomas, ed., *The Cambridge History of Ireland, 1880 to the Present*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018. 1004 pp.

CAMPBELL, Matthew, ed., *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. 314 pp.

CARVALHO Homem, Rui, *Poetry and Translation in Northern Ireland: Dislocations in Contemporary Writing*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009. 258 pp.

CROTTY, Patrick, ed., *The Penguin Book of Irish Poetry*. Londres, Penguin, 2018. 1082 pp.

DENNISON, John, *Seamus Heaney and the Adequacy of Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 2015. 256 pp.



GANTZ, Jeffrey, trad. y ed., *Early Irish Myths and Sagas*. Londres, Penguin, 1981. 279 pp.

HARTE, Liam e Yvonne Whelan, eds., *Ireland Beyond Boundaries: Mapping Irish Studies in the Twenty-First Century*. Ann Arbor, Pluto Press, 2007. 288 pp.

KELLEHER, Margaret y Philip O'Leary, eds., *The Cambridge History of Irish Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008. 2 vols.

KENNEDY-ANDREWS, Elmer, *Northern Irish Poetry II*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014. 296 pp.

MATTHEWS, Ricardo, "Song in Reverse: The Medieval Prosimetrum and Lyric Theory", en *PMLA,* 2018, vol. 133, núm. 2, pp. 296–313.

QUINN, Justin, *The Cambridge Introduction to Modern Irish Poetry, 1800–2000*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008. 258 pp.

SIMS-WILLIAMS, Patrick y Erich Poppe, "Medieval Irish Literary Theory and Criticism", en *The Cambridge History of Literary Criticism, V.II: The Middle Ages*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 363–421.

WRIGHT, Julia M., ed., *A Companion to Irish Literature*. Oxford y Malden, Blackwell, 2011. 2 vols.

Un relámpago en un cielo claro: poesía y devenir en "Anything Can Happen" de Seamus Heaney

@

Gabriel Linares González

Ejercicios complementarios

1. Escriba un breve ensayo sobre la siguiente cita de Ezra Pound en el contexto de la traducción que Heaney hace de la oda de Horacio: "*if* I can drive the reader to learning at least that much Greek, she or he will indubitably be filled with durable gratitude. And if not, what harm? I can't conceal the fact that the Greek language existed" (Ezra Pound *apud* William Cookson, *A Guide to* The Cantos *of Ezra Pound*, Nueva York, Persea Books, 2001, p. XXIV).

2. En el artículo, la nota al pie de página correspondiente al texto en latín de la oda contiene tres traducciones de ésta. Compárelas con "Anything Can Happen" y busque un elemento digno de análisis que no haya sido mencionado en el artículo. Escriba un breve comentario crítico sobre ello.

Lo sobrenatural y su simbología en W. B. Yeats, Paula Meehan y Van Morrison

@

Nadia López-Peláez Akalay y Beatriz Valverde

Ejercicios complementarios

1. Habiendo leído el capítulo, proponga, con ejemplos, otras posibles definiciones y manifestaciones en la literatura o arte del símbolo junguiano de la rueda de la fortuna, tal y como lo utilizan Yeats, Meehan y Morrison.

2. Lea el siguiente fragmento perteneciente a la canción “Sweet Thing”, de Van Morrison (*Astral Weeks*), y sugiera una posible interpretación teniendo en cuenta las nociones de naturaleza y misticismo en relacionadas con la figura de la mujer.

Sweet Thing

And I will raise my hand up
Into the night time sky
And count the stars
That’s shining in your eye
Just to dig it all an’ not to wonder
That’s just fine

And I'll be satisfied
Not to read in between the lines
And I will walk and talk
In gardens all wet with rain
And I will never, ever, ever, ever
Grow so old again

3. Lea el siguiente poema de Paula Meehan, titulado "Single Room with Bath, Edinburgh" (*Painting Rain*). Formule una aproximación feminista al mismo, tomando en consideración los símbolos de la rueda, el *ouroboros* y la mujer a partir de su relación con la transformación y con el progreso, tal y como aparecen ilustrados en el capítulo.

Single Room with Bath, Edinburgh:
I slept last night in a room where someone died;
a narrow bed with polycotton sheets,
a window over wet deserted streets,
a tarnished mirror where my face pied

and strange to me. I tossed, I turned; cold sweats
then a prickly heat. I froze, I burned. I fell
into a dream that wasn't mine, some hell
hole, a smell of ether, legs open and wet

with my blood. My own? Or the aborted near term child?
I could not tell. I felt my spirit ebb
and drift from me. For certain I was taking my last breath.

I heard a creature cry: part human, part wild.
It brought me to my senses, woke me to the web
of stars outside, refugee from someone else's death.

Lecturas complementarias

BARKER, Chris, *Cultural Studies. Theory and Practice*. Nueva York, Sage Publications, 2008. 760 pp.

Este libro puede resultar una excelente introducción a los estudios culturales, para comprender su relevancia y conexión con distintos discursos artísticos canónicos.

ELLMAN, Richard, *The Man and the Masks*. Edición de 1979. Oxford, Oxford University Press, 1948. 346 pp.

Ésta es una introducción muy completa al entendimiento y la iniciación en el misticismo de W. B. Yeats.

JUNG, Carl Gustav, *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit. Trickster*. 3a. edición. Traducción de R. F. C. Hull. Nueva York, Routledge, 1972. 192 pp.

Ésta es una excelente ilustración de los arquetipos femeninos según Carl Gustav Jung.

HUNTER, Nigel, "The Poet in Van Morrison", en *Sitientibus, Feira de Santana*, vol. 42, 2010, pp. 189–202.

Se trata de un artículo que puede resultar interesante en cuanto a una nueva y progresista consideración de Van Morrison como cantautor y poeta.

MANN, Neil, "W. B. Yeats, Dream, Vision, and the Dead", en *Yeats, Philosophy and the Occult*. Edición de Matthew Gibson y Neil Mann. Clemson, Clemson University Press, 2016, pp. 107–171.

Este capítulo propone una explicación sobre la noción del más allá según Yeats y la influencia de lo sobrenatural en sus poemas.

VILLAR Argáiz, Pilar, "Matrophobia or Matrocompliance? Motherhood as 'Experience and Institution' in the Poetry of Eavan Boland and Paula Meehan", en *ABEI Journal*, vol. 11, núm. 127, 2009, pp. 127–146. (Este artículo expone la figura de la mujer, su transformación de *Maiden* a *Mother* y la experiencia maternal en dos poetas irlandesas).

“[A]N INTRICATE ORBIT ABOUT HER”: POÉTICA Y AUTORREFLEXIVIDAD EN BOLAND, MEEHAN Y MCGUCKIAN

@

JULIETA FLORES JURADO

Ejercicios complementarios

1. Lea el capítulo “Artists and Art” de *Gender and Aesthetics: An Introduction* de Carolyn Korsmeyer. Elabore un esquema en el que sintetice los valores asociados con las categorías de “arte” y “artesanía”, y las razones por las que gran parte de la producción cultural femenina se ha identificado con esta última.

2. Compare la representación de la figura materna en dos poemas de Paula Meehan: “The Pattern” y “The Ghost of My Mother Protects Me” (este poema se incluye también en *Mysteries of the Home*).

3. Investigue sobre la ecfrasis como género y sobre los sistemas de poder involucrados en el acto de pintar u observar un retrato. ¿Considera usted que “The Sitting” es un poema ecfrástico? ¿Cómo se manifiesta en este texto la relación entre mirada y control?

Lecturas complementarias

BURKE, Angela, *et al.*, eds., *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Vol. 5: Irish Women's Writing and Traditions. Nueva York, NYU Press, 2002. 3201 pp.

ENTWISTLE, Alice, "'Writing [W]here: Gender and Cultural Positioning in Ireland and Wales'", en *The Oxford Handbook of Contemporary British and Irish Poetry*. Edición de Peter Robinson. Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 461–80.

GONZALEZ, Alexander G., ed., *Irish Women Writers: An A-to-Z Guide*. Westport, Greenwood Press, 2006. 360 pp.

HABERSTROH, Patricia Boyle, "Woman, Artist and Image in 'Night Feed'", en *Irish University Review* vol. 23, núm. 1, 1993, pp. 67–74.

KILFEATHER, Siobhán, "Irish Feminism", en *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*. Edición de Joe Cleary y Claire Connolly. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 96–116.

La traducción de la poesía de significados crípticos: Medbh McGuckian

@

María Jesús Lorenzo Modia

Lecturas complementarias

Bradford, Richard *et al.*, *The Wiley Blackwell Companion to Contemporary British and Irish Literature*. Oxford, Wiley Blackwell, 2020, 2 vols.

Campbell, Matthew, ed., *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. 314 pp.

Fadem, Maureen E. Ruprecht, *Silence and Articulacy in the Poetry of Medbh McGuckian*. Londres y Nueva York, Lexington Books, 2020. 271 pp.

Lorenzo-Modia, María Jesús, "Medbh McGuckian and Ecofeminist Anxiety: "The Contingency of Befalling", en *Estudios irlandeses*. Special Issue. Edición de Manuela Palacios, Margarita Estévez-Sáa y Noemí Pereira Ares. Vol. 15, núm. 2, 2020, pp. 53–64.

McGuckian, Medbh, *Marine Cloud Brightening*. Loughcrew, Gallery Press, 2019. 88 pp.

“Among the bathtubs”: la poética del inventario de Derek Mahon



David Pruneda Sentíes

Ejercicios complementarios

Al final de los apartados 2, 3 y 4 se enlistan poemas de Derek Mahon que se han asociado con tipos específicos de relaciones, pero que no se discuten detalladamente en el ensayo:

Apartado	Relaciones	Poemas
2.	Contextuales	“Dawn at St. Patrick’s” “A Swim in Co. Wicklow” “The Terminal Bar”
3.	Utilitarias	“New Space” “Lapis Lazuli” “Shapes and Shadows”
4.	Afectivas	“Death and the Sun” “The Apotheosis of Tins” “Aphrodite’s Pool”

1. Busque estos poemas en línea y, a partir de la definición del inventario poético como una lista de objetos que, a raíz de su representación en el lenguaje, se transforman en *cosas*, identifique los inventarios que aparecen en los textos anteriores y explique cómo es que multiplican las relaciones contextuales, utilitarias y afectivas.

2. Vuelva a leer todos los poemas referidos en este ensayo y reflexione sobre otro tipo de relaciones presentes en la poesía de Derek Mahon. Por ejemplo, podría pensar en inventarios que multipliquen relaciones intertextuales (cuando un texto literario incluye o refiere a otros textos literarios) o relaciones intermediales (cuando un texto literario se conecta con otros medios artísticos, como la pintura o la música).

3. En función de la poesía angloirlandesa que se estudia en este libro, reflexione acerca de la presencia de inventarios en la obra de otras autoras y otros autores. ¿Acaso la poética del inventario es un fenómeno que no se limita a la poesía de Mahon, en particular, o a la poesía angloirlandesa contemporánea, en general?

Lecturas complementarias

Sobre teoría de los afectos

BERLANT, Lauren, *Cruel Optimism*. Durham, Duke University Press, 2011. 352 pp.

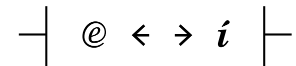
DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2006. 256 pp.

FELSKI, Rita, *The Uses of Literature*. Nueva Jersey, Wiley-Blackwell, 2008. 162 pp.

LEYS, Ruth, "The Turn to Affect: A Critique", en *Critical Inquiry*. Vol. 37, no. 3, primavera, Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp. 434–472.

LITTAU, Karin, "An Archaeology of Affect: Reading History and Gender", *Primerjalna književnost*. Vol. 34, número 2, agosto, Liubliana, 2011, pp. 193–203.

MACÉ, Marielle, "Ways of Reading, Modes of Being", *New Literary History*. Vol. 44, número 2, primavera, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013, pp. 213–229.



SEDGWICK, Eve Kososfsky, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, Duke University Press, 2006. 208 pp.

Sobre teoría de las *affordances*

CAVE, Terence, *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*. Oxford, Oxford University Press, 2016. 224 pp.

KHOST, Peter H., *Rhetor Response: A Theory and Practice of Literary Affordance*. Utah, Utah State University Press, 2018. 246 pp.

MCLOUGHLIN, Nigel, "Interpretation, Affordance and Realised Intention: the transaction(s) between reader and writer", *Creative Writing and Education. Multilingual Matters*. Bristol, Clevedon, 2015, pp. 107–119.

NORMAN, Don, *The Design of Everyday Things*. 2a. ed., Nueva York, Basic Books, 2013, 347 pp.

Sobre teoría de la materialidad

APPADURAI, Arjun, eds., *The Social Life of Things: Commodities in a Cultural Perspective*. Ed. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. 348 pp.

BENNET, Tony y Patrick Joyce, eds., *Material Powers: Cultural Studies, History, and the Material Turn*. Londres y Nueva York, Routledge, 2010. 234 pp.

BARRET, Estelle y Barbara Bolt, eds., *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' through the Arts*. Londres y Nueva York, I.B. Tauris, 2013. 255 pp.

BROWN, Bill, *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*. Chicago, University of Chicago Press, 2003. 260 pp.

CANDLIN, Fiona y Raiford Guins, eds., *The Object Reader*. Londres, Routledge, 2009. 576 pp.

COOLE, Diana y Samantha Frost, eds., *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham, Duke University Press, 2010. 352 pp.

FREEDGOOD, Elaine, *The Ideas in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago, Chicago University Press, 2006. IX + 196 pp.

TILLEY, Christopher, *et al.*, eds., *Handbook of Material Culture*. Londres, Sage, 2006. 556 pp.

Syzygy: la poesía de Trevor Joyce

@

David M. Clark Mitchell

Ejercicios complementarios

1. ¿Por qué para Samuel Beckett y seguidores, como Trevor Joyce, poetas como Yeats son "anticuarios"?

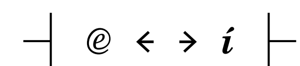
2. ¿Qué importancia tiene la traducción para Trevor Joyce?

3. ¿Se puede considerar la traducción como una de las muchas restricciones que emplea Trevor Joyce en su obra?

4. A Trevor Joyce se le puede clasificar como poeta neomodernista. ¿Qué diferencia puede haber entre el neomodernismo y el posmodernismo?

5. Los primeros poemas de Trevor Joyce revelan una relación muy particular con la ciudad de Dublín ¿En qué se puede diferenciar la visión de la ciudad de Trevor Joyce con la de James Joyce?

6. ¿Se le puede comparar con otros poetas que han retratado la ciudad moderna? ¿Cuáles?



7. ¿Es cierto que la mirada poética de Trevor Joyce es cosmopolita, pero a la vez muy irlandesa?

8. ¿En que se pueden diferenciar las traducciones de las obras de Edmund Spenser que Joyce realiza con sus traducciones anteriores?

9. ¿En qué se nota la influencia de ciertos poetas iberoamericanos en la obra de Trevor Joyce?

10. En las nuevas generaciones de poetas irlandeses e irlandesas del siglo XXI, ¿se nota más la influencia de los poetas vanguardistas como Trevor Joyce, o la de los poetas "anticuados"?

Lecturas complementarias

BECKETT, Samuel, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. de R. Cohn. Londres: John Calder, 1983. 176 pp.

EDWARDS, Marcella, '"a scheme of echoes": Trevor Joyce, Poetry and Publishing in Ireland in the 1960s', en *Critical Survey*. Vol 15, No. 1, 2003.

JOYCE, Trevor, *Fastness: A Translation from the English of Edmund Spenser*. Oxford, OH: Miami University Press, 2017. 112 pp.

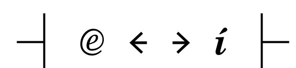
———, 'New Writers' Press: The History of a Project', en, *Modernism and Ireland: The Poetry of the 1930s*. Ed. de P. Coughlan and A. Davis. Cork: Cork University Press, 1995.

———, *Rome's Wreck*. Los Ángeles: Cusp, 2014. 48 pp.

———, *Selected Poems 1967–2014*. Bristol, Shearsman, 2014. 144 pp.

———, *with the first dream of fire they hunt the cold. A Body of Work 1966–2000*. Dublín: New Writers' Press; Bristol: Shearsman, 2001. 243 pp.

O'MAHONEY, Niamh, ed., *Essays on the Poetry of Trevor Joyce*. Bristol: Shearsman, 2005. 242 pp.



Vidas infinitas: una exploración de la lírica ecfrástica en *Still Life* de Ciaran Carson y en *If All the World and Love Were Young* de Stephen Sexton

@

Dylan Brennan

Ejercicios complementarios

1. Lea más poemas ecfrásticos de poetas irlandeses (se sugieren algunas opciones más abajo) y, a partir de ellos, explore la manera en que otros tipos de expresión artística funcionan como catalizadores de la imaginación poética. Poemas sugeridos: “At the Moscow State Circus” de Sinéad Morrissey, “Banks of a Canal” de Seamus Heaney, “Grief” de Paul Durcan, “Memo to a Painter” de Dennis O'Driscoll, “From the Painting *Back from Market* by Chardin” de Eavan Boland y “Canaletto in the National Gallery of Ireland”, también de Eavan Boland. Compare los poemas de Carson y Sexton y determine las formas en que los poetas abordan la écfrasis.

2. Lea algunos de los famosos “bog poems”, o poemas sobre las ciénagas irlandesas, que se incluyen en *Wintering Out*, *North* y *District and Circle* de Seamus Heaney. Se sugiere la lectura de poemas como “The Tollund Man”, “The Grauballe Man”, “Strange Fruit” y “The Tollund Man in Springtime”. ¿Hasta qué punto estos poemas pueden considerarse ecfrásticos? ¿Los poemas ecfrásticos deben necesariamente abordar obras de arte,

o puede ampliarse su definición de forma que las piezas de Heaney se consideren como tales? Proponga algunos criterios según los cuales se pudiera definir un poema ecfrástico.

3. Lea "Grief" de Paul Durcan y "Jack B. Yeats's *Grief* (1951)" de Dermot Bolger. Intente dilucidar las maneras en que los poetas tratan la misma pintura desde puntos de vista radicalmente distintos. Escriba sus propias impresiones sobre el cuadro, ya sea en prosa o verso.

Lecturas complementarias

BOLAND, Eavan, *An Origin Like Water: Collected Poems 1957–1987*. Nueva York, W.W. Norton & Company, 1997. 208 pp.

DURCAN, Paul, *Crazy About Women*. Dublín, The National Gallery of Ireland, 1991. XIII + 146 pp.

HEANEY, Seamus, *Wintering Out*. Londres, Faber and Faber, 1972. 80 pp.

———, *North*. Londres, Faber and Faber, 1992. XI + 67 pp.

———, *District and Circle*. Londres, Faber and Faber, 2006. 76 pp.

MCCLEAN, Janet, comp., *Lines of Vision. Irish Writers On Art*. Pref. de Sean Rainbird, Pref. de Janet McClean. Londres, Thames & Hudson, 2014. 232 pp.

MORRISSEY, Sinéad, *On Balance*. Manchester, Carcanet, 2017. 71 pp.

Pascal



Moya Cannon

Ejercicios complementarios

1. Considere, en el texto de la autora irlandesa Moya Cannon, la referencia que la voz poética hace al filósofo francés Blaise Pascal en las primeras líneas. ¿Cuál es su tono y registro? ¿Qué efecto, diría usted, genera la voz poética al afirmar que "You understood so much" (v. 1) y señalar líneas después que "Yet you barely knew that there were other, / far more distant, worlds of light" (vv. 4–5)?

2. El poema de Cannon reflexiona sobre una constante distinción de espacio y escala entre los cuerpos celestes y los cuerpos humanos, en donde aquéllos, en la vastedad del universo, son "small as salt grains / in the dark, rushing theatre of space" (vv. 8–9); no obstante, esta aparente separación encuentra a su vez puntos de contacto en su corporalidad misma, manifiesta en "[the] long-armed swirl of stars" y en "eyebrows, livers, ankles, thumbs […] made of stars" (vv. 2, 11–2). ¿Qué formas de reconciliar esta aparente diferenciación de planos (espacial, temporal, poético) presenta el poema? ¿Qué estrategias o elementos formales y/o temáticos trazan posibles rutas para mediar o matizar esta distinción?

3. Considere la siguiente cita del filósofo Blaise Pascal: "For in the end, what is humanity in nature? A nothingness compared to the infinite, everything compared to a nothingness, a mid-point between nothing and everything, infinitely far from understanding the extremes".[1] A la luz de esto, ¿qué postura crítica presenta la voz poética en cuanto a la visión del filósofo francés al señalar hacia el final del poema que "we wonder, still, what lies / beyond the rim of a universe" (vv. 29–30)?

Miguel Ángel Valverde

Lecturas complementarias

Publicadas por la autora

CANNON, Moya, *Donnegal Tarantella*. Mánchester, Carcanet Press, 2019. 80 pp.

———, *Carrying the Songs*. Mánchester, Carcanet Press, 2007. 126 pp.

———, *Hands*. Mánchester, Carcanet Press, 2011. 64 pp.

———, *Keats Lives*. Mánchester, Carcanet Press, 2015. 72 pp.

———, *Oar*. Oldcastle, Poolberg Press, 1994. 58 pp.

———, "Reassembling the Broken Jar", en *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, vol. 15, núm. 1, 2011, pp. 9–15.

———, *The Parchment Boat*. Loughcrew, The Gallery Press, 1997. 48 pp.

[1] Blaise Pascal. *Penseés*, p. 67.

Traducciones al español

CANNON, Moya, *Aves de invierno y otros poemas*. Trad. de Jorge Fondebrider. Valencia, Pre-textos, 2015 (La cruz del sur, 1357). 160 pp.

CANNON, Moya y Mary O'Malley, *Dos poetas irlandesas*. Trad. de Enrique Alda y Jorge Fondebrider. Zaragoza, Olifante, 2008 (Papeles de Trasmoz, 85). 60 pp.

Fuentes críticas

COLEBROOK, Claire, "Ecocriticism", en *The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory*. Ed. de Jeffrey R. Di Leo. Londres y Nueva York, Bloomsbury, 2019, pp. 173–185.

CUSICK, Christine, "'A capacity for sustained flight': Contemporary Irish Poetry and the Ecology of Avian Encounter", en *Animals in Irish Literature and Culture*. Ed. de Borbála Faragó y Kathryn Kirkpatrick. Basingstoke y Nueva York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 182–196.

———, "'Our Language Was Tidal': Moya Cannon's Poetics of Place", en *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua,* Vol. 9, núm. 1, 2005. pp. 59–76.

PASCAL, Blaise, *Penseés and Other Writings*. Ed., trad. y notas de Anthony Levi. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1995 (Oxford World's Classics). 320 pp.

DUNNOCK



ADAM CROTHERS

Ejercicios complementarios

1. En el entendido de lo paratextual, que se define, de acuerdo con Gérard Genette, como "aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público",[1] ¿cuál es la importancia del epígrafe del poema y cuál es la relación de la voz poética con él?

2. "Dunnock" es un poema que se fundamenta en la ironía, como la misma voz poética lo indica en la segunda estrofa: "Knowing it, seemingly, an encounter / I'd hesitate to put in a poem / without finally sealing the entire / construction in irony" (vv. 9–12). Con respecto a esta figura retórica, Neil Schaeffer dice lo siguiente:

   Irony is generally conceived of as a form of communication in which the literal meaning is the opposite of, or more correctly, different from the intended meaning. In this view, it has sometimes been valuable to regard the literal surface of the work as a "mask" that the ironist at first dons only later to

[1] Gérard Genette, *Umbrales*, p. 7.

> shed. Moreover, in extended irony, if this surface characterization is developed in enough detail and at some length, it is sometimes useful to think of this mask persona, a creature possessing the kind of biographical validity we have come to accept in novels and plays. Behind his mask through his persona, the ironist temporarily pretends to say the sort of things he really does not believe, or be the sort of person he really not.[2]

Desde este punto de vista, ¿por qué sí o por qué no sería pertinente asociar la figura autoral de Adam Crothers como la del enunciador? ¿Qué problemas trae a relucir cualquiera de las dos respuestas? Tras esta reflexión, ejemplifique instancias donde la ironía y la autorreferencialidad poética se crucen en este poema.

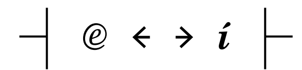
3. De acuerdo con Marcel Cornis-Pope, quien retoma el concepto de "self-referentiality" (o autorreferencialidad) de Raymond Federman, éste tiene una función ideológica que opera como "a critical interplay between text, reader, and culture. While 'self-consciousness' draws the reader into the workings of the text and its culture, 'self- referentiality' pits the author's consciousness against the rhetoric of his text".[3] La precisión entre "self-consciousness" y "self-referentiality" es pertinente para la lectura de "Dunnock". ¿Cómo es que Crothers pone en marcha la conciencia metapoética –los constantes comentarios sobre el acto escritural– y la conciencia de la figura autoral/poética?

4. La tradición poética de habla inglesa tiene un largo repertorio de representaciones ornitológicas que pueden rastrearse desde la Edad Media y que tienen un auge en el periodo romántico. Frank Dogget establece que:

> Several well-known nineteenth-century poems are celebrations of bird song and have as their central figure a singing bird endowed with lyric powers transcending those of the human poet. By tradition and connotation, the image of the bird at song embodied the poet's idealization of his art. Recognition of this background of the image should renew the sense of poems somewhat blurred by overfamiliarity.[4]

Tomando en consideración el tipo de relación que el crítico establece entre las aves y las voces poéticas, ¿qué aspectos se iluminan sobre "Dunnock"?

[2] Neil Schaeffer, "Irony", p. 178.
[3] Marcel Cornis-Pope, "Self-referentiality", en *International Postmodernisms*, p. 257.
[4] Frank Doggett, "Romanticism's Singing Bird", p. 547.



5. Eavan Boland y Edward Hirsch explican que en el siglo XX:

> the sonnet's appeal extends to traditionalist experimentalists. Tradition had to be summoned up, authorized, challenged, and reinvigorated. It is a touchstone and a rallying cry. The form has been lit and shadowed by modernism and postmodernism. It is a stay against confusion (every New Formalist bleeds sonnets) and an opportunity for innovation. […] The sonnet is both a contained space and a poetic battleground.[5]

En el presente siglo, la experimentación formal con el soneto es preponderante aún. Crothers, en sus colecciones, ha puesto de manifiesto un interés por jugar con las formas, tal y como se explicita en "Dunnock". A la luz de lo que plantean Hirsch y Boland, ¿es posible concebir este poema como un soneto? ¿Cómo y por qué? ¿Qué pasa con las intervenciones en cursivas que también forman parte del texto? ¿Cuáles son las implicaciones de las respuestas previas?

6. En "The Irish Dramatic Movement" (1923), el discurso de aceptación del premio Nobel de William Butler Yeats, el autor señala una preocupación por el constreñimiento temático de la literatura irlandesa, basado fundamentalmente en los conflictos políticos de la isla de Irlanda. En un ensayo previo, "Hopes and Fears for Irish Literature" (1892), donde contrasta la literatura nacional con la inglesa y la francesa, comenta que:

> When I talk to people of literary ambition here in Ireland, I find them holding that literature must be the expression of conviction, and be the garment of noble emotion and not an end in itself. I found them most interested in the literary forms that give most opportunity for the display of great characters and great passions. Turning to our literature I find that such forms are plenty, often absolutely crude and uninteresting […]. But side by side with this robustness and rough energy of ours there goes most utter indifference to art, the most dire carelessness, the most dreadful intermixture of commonplace.[6]

Con base en lo anterior, Yeats motiva a su público a lo que aquí refiere:

> Can we but learn a little of their skill, and a little of their devotion to form, a little of their hatred of the commonplace and the banal, we may make all these restless energies of ours alike the inspiration and the theme of a new and wonderful literature.[7]

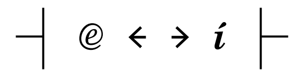
[5] Edward Hirsch y Eavan Boland, *The Making of a Sonnet: a Norton Anthology*, p. 182.
[6] William Butler Yeats, "Hopes and Fears for Irish Literature" en *Yeats's Poetry, Drama, and Prose*, p. 259.
[7] *Ibid.*, p. 260.

A esta atención a la forma la llama una responsabilidad de los poetas: un "duty"[8] que se comprometa con la forma poética y no sólo con el contenido, según su entender. En contraste, Seamus Heaney, en "Crediting Poetry", su propio discurso de aceptación del Nobel, considera que esa responsabilidad yace en "poetry's ability—and responsibility—to say what happens, to 'pity the planet', to be 'not concerned with Poetry'".[9] En "Dunnock", la voz poética hace uso de la experimentación formal en su diálogo con el acentor común para reflexionar sobre su responsabilidad como poeta (nor)irlandés. De acuerdo con las posibilidades planteadas por estos dos grandes poetas irlandeses, ¿cómo sí o cómo no se reconcilia el poema de Crothers con alguna de las dos posturas sobre el "deber" del poeta?

7. En "Dunnock" se presenta un debate sobre la politización de la poesía. El epígrafe del poema alude a una "post-Troubles generation" y las expectativas que se presentan dada la nacionalidad del poeta. Vea el video "Poet Thomas McCarthy in Behind the Lines, a video series for Leaving Cert students" en *Youtube* y responda lo siguiente: ¿es posible hablar de un aspecto político en el presente poema y en el leído y explorado por McCarthy? ¿Por qué sí o por qué no es pertinente contextualizar el entorno político de ambos textos? ¿Cuál cree que es el límite entre el arte y la poesía, si es que encuentra alguno?
8. Trace una genealogía literaria a partir de los poetas a quienes evoca Crothers en su texto (Thomas McCarthy, Seamus Heaney, Paul Muldoon, Ciaran Carson y Michael Longley). Posteriormente, elija al menos un poema escrito por dichos autores para compararlo con "Dunnock", tomando en cuenta la siguiente pregunta: ¿con qué finalidad la voz poética refiere al poeta de mi selección y cómo se hace explícito en el texto que elegí?
9. En este poema de Crothers, el enunciador participa de su inmediatez contemporánea al evocar aspectos propios de la última década del siglo XXI: "Google diagnosed" (41), "Mind if I vape?" (80), "candyfloss and Coke" (108) y "Netflix deal" (304). ¿Por qué el autor hace uso de estas referencias y cómo se reconcilian con la supuesta solemnidad del presente género literario? Piense en la poesía de lo mundano y en el contexto actual para elucidar una respuesta.

Carolina Ulloa

[8] *Idem*.
[9] Seamus Heaney, "Crediting Poetry", en *The Nobel Prize* [en línea. Consulta: 8 de octubre de 2020].



Lecturas complementarias

AGEE, Chris, "The Ethnic Basis of Irish Poetry: Uniquely entitled", en *Irish Pages*, vol. 9, no. 1, 2015. After Heaney, pp. 236–247.

ALCOBIA-MURPHY, Shane, *Sympathetic Ink. Intertextual Relations in Northern Irish Poetry*. Liverpool, Liverpool University Press, 2006. 272 pp.

ALDERMAN, Nigel y C. D. Blanton, eds., *A Concise Companion to Postwar British and Irish Poetry*. Malden y Oxford, Wiley-Blackwell, 2009. 328 pp.

ANDREWS, Elmer, ed., *Contemporary Irish Poetry. A Collection of Critical Essays*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres, Palgrave Macmillan, 1992. 344 pp.

BERTENS, Hans y Douwe Fokkema, eds., *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Ámsterdam y Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997. 581 pp.

BREWSTER, Scott y Michael Parker, eds., *Irish Literature Since 1990. Diverse Voices*. Mánchester, Manchester University Press, 2009. 330 pp.

BROOM, Sarah, *Contemporary British and Irish Poetry. An Introduction*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006. 278 pp.

BROWN, Terence y Nicholas Grene, eds., *Tradition and Influence in Anglo-Irish Poetry*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres, Macmillan Press, 1989. 201 pp.

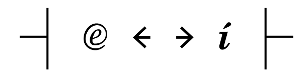
CROTHERS, Adam, *Several Deer*. Mánchester, Carcanet, 2016. 96 pp.

———, *The Culture of My Stuff*. Mánchester, Carncanet, 2020. 92 pp.

———, Adam, "[Questionnaire] Author(s): Adam Crothers", en *The Poetry Ireland Review*, no. 118, 2016. The Rising Generation, pp. 36–38.

DAWE, Gerald, "History Class: Northern Poetry, 1970–82", en *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, vol. 7, no. 1, primavera 2003, pp. 75–86.

DELANEY, Enda, "Our island story? Towards a transnational history of late modern Ireland", en *Irish Historical Studies*, vol. 37, no. 148, 2011, pp. 599–621.



Doggett, Frank, “Romanticism’s Singing Bird”, en *Studies in English Literature, 1500–1900*, vol. 14, no. 4, otoño 1974, Nineteenth Century, pp. 547–561.

Duhig, Ian, “Interview: A Perspective from Practical and Professional Experience–Wordplay in Poetry”, en Angelika Zirker y Esme Winter-Froemel, eds., *Wordplay and Metalinguistic / Metadiscursive Reflection. Authors, Contexts, Techniques, and Meta-Reflection*, vol. 1. Berlín y Boston, De Gruyter, 2015, pp. 195–209.

Genette, Gérard, *Umbrales*. Traducción de Susana Lage. México y Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2001. 336 pp.

Heaney, Seamus, “Crediting Poetry”, en *The Nobel Prize*, *Prize* [en línea], 7 diciembre 1995, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1995/heaney/lecture/> [Consulta: el 25 de septiembre, 2020].

Hirsch, Edward y Eavan Boland, eds., *The Making of a Sonnet: a Norton Anthology*. Nueva York, Norton & Company, 2008. 512 pp.

Kavanagh, Patrick, “Letter from Ireland”, en *Poetry Foundation* [en línea], <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=59983> [Consulta: 1 de octubre, 2020].

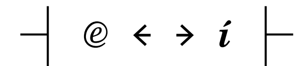
Keating, Kenneth, *Contemporary Irish Poetry and the Canon. Critical Limitations and Textual Liberations*. Cham, Palgrave Macmillan, 2017. 259 pp.

Longley, Edna, “‘Altering the past’: Northern Irish Poetry and Modern Canons”, en *The Yearbook of English Studies*, vol. 35, 2005, Irish Writing since 1950, pp. 1–17.

———, “Irish Poetry and ‘Internationalism’: Variations on a Critical Theme”, en *The Irish Review (Cork)*, no. 30, primavera–verano 2003, pp. 48–61.

McCarthy, Thomas, “Poet Thomas McCarthy in Behind the Lines, a video series for Leaving Cert students” [en línea]. *Poetry Ireland*, 13 mayo 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=onduyuRPTEc> [Consulta: 10 de febrero, 2021].

Mulholland, Marc, *Northern Ireland. A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2002. 172 pp.



NIXON, Mark, "'A brief glow in the dark': Samuel Beckett's Presence in Modern Irish Poetry", en *The Yearbook of English Studies*, vol. 35, 2005, Irish Writing since 1950, pp. 43–57.

O'NEILL, Michael, *The All-Sustaining Air. Romantic Legacies and Renewals in British, American, and Irish Poetry since 1900*. Nueva York, Oxford University Press, 2007.

SCHAEFFER, Neil, "Irony", en *The Centennial Review*, vol. 19, no. 3, verano 1975, pp. 178–186.

SMYTH, William J., "Irish Identity in a Transnational Context", en *Acadiensis*, vol. 48, no. 1, primavera 2019, pp. 143–152.

SEZEN, Sibel, "Poetry and Identity: An Interview with Nuala Ní Dhomnhnail", en *Nordic Irish Studies*, vol. 6, 2007, pp. 127–132.

TREW, Johanne Devlin y Michael Pierse, eds., *Rethinking the Irish Diaspora. After The Gathering*. Cham, Palgrave Macmillan, 2018. 299 pp.

QUINN, Justin, *The Cambridge Introduction to Modern Irish Poetry 1800–2000*. Cambridge, Nueva York, Melbourne, Madrid, Ciudad del Cabo, Singapur, San Pablo, Cambridge University Press, 2008. 246 pp.

YEATS, William Butler, "Hopes and Fears for Irish Literature", en *Yeats's Poetry, Drama, and Prose*. Edición de James Pethica. Nueva York, Norton & Company, 2000, pp. 258–260.

———, "The Irish Dramatic Movement", en *The Nobel Prize* [en línea]. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1923/yeats/lecture/> [Consulta: 25 de septiembre, 2020].

Entrevista a Annemarie Ní Churreáin (julio de 2020)

@

Rebecca Hodgson

Lecturas complementarias

Publicaciones de Annemarie Ní Churreáin

"The Foundling Crib", en *Solstice*. <https://solsticeartscentre.ie/event/the-foundling-crib?fbclid=IwAR2xV7Hq0EtWCz3NQmsg4gk2DRx9eotgQP5Eviml4GR4zT1xECWvxgf2YQo>.

"I was raised in the shadow of men who wanted to conquer wildness", en *The Irish Times* (Dublín, 2017). <https://www.irishtimes.com/culture/books/i-was-raised-in-the-shadow-of-men-who-wanted-to-conquer-wildness-1.3268313> [Consulta:12 de octubre, 2020].

Reseñas

Brooke, James, "Hidden Lives", en *The Florida Review Online* (2018). <https://floridareview.cah.ucf.edu/article/hidden-lives/> [Consulta: 12 de octubre, 2020].

CHAPMAN, Danielle, “Poetry in Review: Annemarie Ní Churreáin & Miller Oberman”, en *The Yale Review*. <https://yalereview.yale.edu/poetry-review-annemarie-ni-churreain-miller-oberman> [Consulta: 4 de septiembre, 2020].

O’DONNELL, Mary, “Toxins”, en *Dublin Review of Books*. <https://www.drb.ie/essays/toxins?utm_medium=email&utm_campaign=The+Dublin+Review+of+Books+January+2018&utm_content=The+Dublin+Review+of+Books+January+2018+CID_02a289833b28d8de6a84e8ddc5c4c94c&utm_source=Email+marketing+software&utm_term=Toxins> [Consulta: 17 de septiembre, 2020].

ROBERTS, Mark, “A Personal Sense of Place and History”, en *Rochford Street Review*. <https://rochfordstreetreview.com/2019/01/04/a-personal-sense-of-place-and-history-mark-roberts-reviews-bloodroot-by-annemarie-ni-churreain/> [Consulta: 21 de octubre, 2020].

O’HEARN, Hubert, “Book Review: Bloodroot”, en *The London Economic*. <https://www.thelondoneconomic.com/entertainment/book-review-bloodroot/06/11/> [Consulta: 5 de septiembre, 2020].

O’REILLY, Caitriona, “The local hubbub of history – and the eerie silence of the past”, en *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/culture/books/the-local-hubbub-of-history-and-the-eerie-silence-of-the-past-1.3411986?utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter> [Consulta: 14 de octubre, 2020].

Video clips

ANON, “Novel Ideas: Annemarie Ní Churreáin”, en *NvTV Local TV for Belfast*. <https://www.nvtv.co.uk/shows/novel-ideas-annemarie-ni-churrean/> [Consulta: 4 de septiembre, 2020].

NÍ CHURREÁIN, Annemarie, “‘Family Law’, read by Annemarie Ní Churreáin”, en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=hcAgrr1nAwc> [Consulta: 29 de agosto, 2020].

———, “Annemarie Ni Churreain”, en *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=k4sWzpXRK6g> [Consulta: 29 de agosto, 2020].

LITERATURA DE LO PROFUNDO, EL MITO IRLANDÉS, EL MODERNISMO



ADAM WYETH

Lecturas complementarias

Obra de Adam Wyeth

about:blank. Cliffs of Moher, Irlanda, Salmon Poetry, 2021. [en prensa].

The Art of Dying. Cliffs of Moher, Irlanda, Salmon Poetry, 2016. 68 pp.

The Hidden World of Poetry: Unravelling Celtic Mythology in Contemporary Irish Poetry. Cliffs of Moher, Irlanda, Salmon Essays, 2013. 21 pp. Edición ilustrada.

Silent Music. Cliffs of Moher, Irlanda, Salmon Poetry, 2011. 69 pp. Libro electrónico.

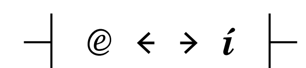
This is What Happened. Cliffs of Moher, Irlanda, Salmon Drama, 2019. 144 pp.

SEMBLANZAS



RAÚL ARIZA BARILE es Profesor de Tiempo Completo en el Departamento de Letras Inglesas SUAyED de la FFyL-UNAM y también forma parte del Colegio de Letras Modernas. En la Facultad imparte cursos sobre literatura medieval inglesa e historia del inglés. Es maestro en Literatura Comparada por el Dartmouth College y doctor en Letras Inglesas y Estudios Medievales por la Universidad de Texas, Austin. Se especializa en el romance medieval europeo, la literatura anglonormanda, el teatro medieval inglés y, especialmente, en la recepción moderna de la obra de Geoffrey Chaucer. Sobre este tema, ha publicado artículos en Wiley-Blackwell y en la actualidad elabora una monografía sobre los contextos hispanos de ese autor de la Inglaterra medieval.

DYLAN BRENNAN cuenta con un doctorado en Estudios Hispánicos por el University College Cork (UCC). Como académico ha realizado labores de investigación en cuanto a las obras menos conocidas del escritor y fotógrafo mexicano Juan Rulfo, sobre quien ha publicado extensamente. Dylan Brennan, en colaboración con la Fundación Juan Rulfo, ha participado en la escritura de varios textos sobre *El Llano en llamas*, *El gallo de oro* y *La fórmula secreta*, además de haber sido orador en congresos en la UNAM y

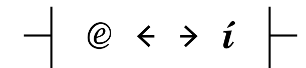


la Universidad Autónoma de Guerrero, en Chilpancingo. Obtuvo la Beca Daniel Cosío Villegas del Gobierno Mexicano en 2009; en 2012 recibió la primera Beca San Patricio del Grupo Modelo por sus investigaciones sobre Rulfo. En cuanto a su quehacer en la poesía, Brennan ha publicado con asiduidad en los últimos años y ha leído su obra en importantes festivales de Colombia, Nicaragua, México, Italia, Irlanda y Estados Unidos. Ha obtenido el Culture Ireland Travel Grant en dos ocasiones.

MOYA CANNON nació en Dunfanaghy, condado de Doneghal, Irlanda, y estudió historia y ciencias políticas en University College Dublin y Corpus Christy College, Cambridge. Su primer poemario, *Oar*, ganó el Brendan Behan Memorial Award en 1991. Entre sus colecciones de poesía se encuentran también *The Parchment Boat* (1997); *Carrying the Songs: New and Selected Poems* (2007); *Hands* (2011) y *Keats Lives* (2015). Ha sido editora de *Poetry Ireland Review* y miembro de Aosdána, una reputada asociación de artistas irlandeses. En la actualidad, Moya Cannon es una de las poetas más reconocidas e influyentes de Irlanda.

DAVID M. CLARK MITCHELL es doctor en filología inglesa y profesor titular en la Universidad de A Coruña, donde ha sido director del departamento de filología inglesa y donde, actualmente, es director del Instituto Universitario "Amergin" de Estudios Irlandeses. Licenciado en Literatura por la Universidad de Kent y en Filosofía y Letras por la Universidad de Alicante, ha sido secretario de QAEDEAN (Asociación Española de Estudios Irlandeses) y de EFACIS (Federación Europea de Asociaciones y Centros de Estudios Irlandeses) y ha publicado gran número de artículos en revistas nacionales e internacionales. Asimismo, ha editado colecciones como *British and Irish Writers in the Spanish Periodical Press 1900–1965* (2007), con Antonio de Toro, *To Banish Ghost and Goblin: New Essays on Irish Culture* (2010) y *In the Wake of the Tiger: Irish Studies in the Twenty-First Century* (2010), ambos con Rubén Jarazo. Ha publicado traducciones del gallego y español al inglés y al escocés. Actualmente está en fase de publicación su monografía *Dark and Tangled: Roots and Branches of Irish Crime Fiction*.

ADAM CROTHERS nació en Belfast, Irlanda de Norte, y vive en Cambridge, Inglaterra. Sus colecciones de poesía son *Several Deer* (2016), ganadora del Shine/Strong Poetry Award y del Seamus Heaney Centre Prize, así como *The Culture of My Stuff*, publicada por la prestigiosa editorial Carcanet en 2020.



JULIETA FLORES JURADO es profesora de asignatura en el Colegio de Letras Modernas de la FFyL desde 2014. Es candidata a Doctora en Letras por la UNAM, con especialización en Letras Inglesas. Sus investigaciones se han concentrado en la literatura gastronómica y en las representaciones literarias del cuerpo, con énfasis en la alimentación, la cocina y el apetito. A partir de su investigación doctoral, que analiza el cuerpo indisciplinado en la poesía de Carol Ann Duffy, también se ha especializado en poesía contemporánea escrita por mujeres en Irlanda y en el Reino Unido. Sus publicaciones más recientes son los artículos "What makes our mouths water: el cuerpo y la escritura gastronómica en *Christmas Days* de Jeanette Winterson" (*Nuevas Poligrafías: revista de teoría literaria y literatura comparada*) y "Pearls, diamonds and coins: fashioning the beloved's body in Carol Ann Duffy's poetry" (*Lectora: revista de dones i textualitat*).

MARCOS HERNÁNDEZ GONZÁLEZ se graduó en Estudios Ingleses por la Universidad de La Laguna (España) en el año 2018 y finalizó el Máster en Estudios Ingleses Avanzados y sus Aplicaciones en la Universidad de Santiago de Compostela. Al año siguiente obtuvo el premio extraordinario en ambas titulaciones. Actualmente es doctorando en el Programa de Artes y Humanidades en la Universidad de La Laguna, en la que desarrolla una tesis sobre el silencio en la poesía del británico Philip Larkin. Desde 2018 ha asistido como ponente al *II Student Conference of Anglophone Studies* en la Universidad de Viena y al 43º Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglonorteamericanos en Alicante. Su interés investigador se centra en la poesía y el teatro angloirlandés contemporáneo y en la teoría del trauma, los silencios y la representación cronológica y temporal en la poesía de figuras contemporáneas como W. B. Yeats, Seamus Heaney y Eavan Boland.

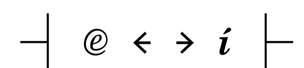
REBECCA HODGSON nació en Canadá y emigró a Inglaterra en su infancia. En sus épocas escolares, Hodgson desarrolló su amor y su pasión por la literatura, los cuales desembocaron en la decisión de estudiar literatura inglesa en la Universidad de Leeds. Su interés en la literatura angloirlandesa se debe, en primera instancia, a su admiración por la poesía de Eavan Boland y las novelas de Elizabeth Bowen. Los proyectos de investigación de Hodgson han sido supervisados por importantes personalidades literarias, como la poeta hibernoamericana Kimberly Campanello. Así pues, los actuales intereses académicos de Hodgson se centran en las obras de Eiléan Ní Chuilleanáin, Nuala Ní Dhomhnaill y Annemarie Ní Churreáin, donde Hodgson identifica y explora temas como a la tradición literaria

irlandesa, el discurso poscolonial, y los elementos medioambientales y ecocríticos que forman parte de un considerable número de representaciones de la vida de las mujeres. Además de la literatura angloirlandesa, los estudios de Hodgson abordan temas como la identidad, el feminismo y las diversas perspectivas ecocríticas.

Gabriel Linares González es profesor de literatura inglesa de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es doctor y maestro en literatura hispánica (El Colegio de México, 1999 y 2003), aparte de traductor por la misma institución (1996), y licenciado en literatura inglesa (UNAM, 1996). Sus intereses de investigación se centran en la poesía comparada, la traducción poética, y la poesía de Borges, Pound y Browning. Es autor de *Un juego con espejos que se desplazan. Borges y el monólogo dramático* (2011) y fue responsable del proyecto de la UNAM que tuvo como resultado el volumen colectivo *Cánones y fugas. El soneto como ejercicio de traducción literaria* (2019), el cual compiló. Ha dado clases también en Harvard University, en The University of California (Santa Barbara) y en El Colegio de México. Ha sido merecedor de la Distinción Universidad Nacional (2010) y de la beca Fulbright (2013).

Nadia López-Peláez Akalay cursa el último año de Estudios Ingleses en la Universidad de Granada, habiendo cursado también estudios de literatura en lengua inglesa en Trinity College Dublin. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales sobre literatura, ecologismo y feminismo. Actualmente está realizando su Tesis Fin de Grado sobre poesía y cultura irlandesa. También asiste en la preparación de las VI Jornadas Internacionales de Estudios Irlandeses en la Universidad de Granada, de las que formó parte el curso 2018/2019. Igualmente, colabora con el actual *Centre of Irish Studies* (EFACIS) y la futura Aula de Estudios Irlandeses del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada. Su obra poética recibió el primer premio de Poesía en lengua inglesa de la Universidad de Granada, en la Facultad de Filosofía y Letras, en el año 2018, y próximamente será publicada poesía suya en la revista literaria de Dublín *Icarus*.

María Jesús Lorenzo Modia es catedrática de Filología Inglesa de la Universidade da Coruña (España) y Decana de la Facultad de Filología. Entre sus publicaciones se encuentran "An Interview with Medbh McGuckian", en *The European English Messenger* (2004); "Invalids in War: Illness and the Irish Conflict in Medbh McGuckian", en *In the Wake of the*



Tiger (2010); "On Not Leaving Belfast in Trouble: Medbh McGuckian as a Symbol of Irish Resistance", en *Ex-sistere: Women's Mobility in Contemporary Irish, Welsh and Galician Literature* (2016); "'The Feather Shop' de Medbh McGuckian: A ollada empática ás mulleres e á natureza", en *Boletín Galego de Literatura* (2017); "Medbh McGuckian and Eco-feminism(s): 'Chalice Orchard'", en *Looking Out on the Fields. Reimagining Irish Literature and Culture* (2018); y "Medbh McGuckian and Ecofeminist Anxiety: 'The Contingency of Befalling'", en *Estudios Irlandeses* (2020).

Mario Murgia es poeta, traductor y profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras desde hace 25 años. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran los volúmenes *Versos escritos en agua. La influencia de* Paradise Lost *en Byron, Keats y Shelley* (FFyL, UNAM, 2015), *Singularly Remote. Essays on Poetries* (MadHat Press, 2018) y, en traducción, *Comus* (Axial, 2012), *¿Te conozco? Poesía de Ben Mazer* (Literatura UNAM, 2018), *Cardos y lluvia. Poesía escocesa contemporánea* (UNAM, 2019) y *Sonetos de John Milton* (UNAM, 2021). Ha traducido a autores como Eavan Boland, Samuel Taylor Coleridge, James Joyce, John Milton, Edgar Allan Poe, Alastair Reid y Adrienne Rich, entre muchos otros. Como poeta, publicó su colección más reciente, *El mundo perdone* (Aliosventos), en 2018. El volumen multiautorial *Global Milton and Visual Art*, coeditado por Mario Murgia y Angelica Duran (Purdue University), fue publicado por Lexington Books en 2021.

Manuela Palacios González es profesora de literatura anglófona en la Universidad de Santiago de Compostela. Ha dirigido varios proyectos de investigación sobre literatura contemporánea y ha editado y coeditado los siguientes libros: *Pluriversos* (2003), *Palabras extremas* (2008), *Writing Bonds* (2009), *Creation, Publishing and Criticism* (2010), *To the Winds Our Sails* (2010), *Forked Tongues* (2012), *Los ritos de los sentidos. Poesía árabe* (2015), *Six Galician Poets* (2016), *Migrant Shores* (2017) y *Ανθολογία Νέων Γαλικιανών Ποιητών - Antoloxía De Poesía Galega Nova* (2019). Manuela Palacios ha traducido poesía y narrativa europea y árabe, ha publicado dos monografías sobre Virginia Woolf y *Richard III* de W. Shakespeare, respectivamente, así como varios artículos sobre ecocrítica.

David Pruneda Sentíes es licenciado y maestro en Letras Modernas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente se encuentra desarrollando una tesis de doctorado sobre las prácticas de lectura académica en los estudios literarios estadounidenses durante las

primeras décadas del siglo XXI. Es profesor de asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM) desde 2014. Sus publicaciones recientes incluyen los artículos "El crítico como travesti: la naturaleza paródica de la crítica literaria" (*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades*, 2016), "Intersecciones entre la Filosofía de la Historiografía y la metacrítica literaria" (*Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios*, 2016) "Leer la superficie: la presencia de Gilles Deleuze en la era posteórica de la crítica literaria" (*Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2018), "Una negativa a recibir: la lectura (de la) crítica" (*452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 2018).

José Ruiz Mas es Profesor Titular de Literatura Inglesa de la Universidad de Granada (España). Sus principales líneas de investigación son las relaciones literarias anglohispánicas e hispanoirlandesas, los libros de viajes en lengua inglesa por el Mediterráneo y la literatura comparada. Entre sus obras destacan *The Journey to Europe: English Travel Accounts on Cyprus* (*1960–2004*) (2018) *Marianne Baillie: Lisbon in the Years 1821, 1822 and 1823* (2013); *Guardias civiles, bandoleros, gitanos, guerrilleros, carabineros, contrabandistas y turistas en la literatura inglesa contemporánea (1844–1994)* (2010); *Las cosas de Richard Ford: Estampas varias de la vida y obra de un hispanista inglés en la España del siglo XIX* (2010); *La Guerra Civil española vista por los viajeros y los historiadores en lengua inglesa* (2008); *Travels, Travellers and Travelogues* (2007); *The English Lake: British Travellers in the Mediterranean* (2006); *La Guardia Civil en los libros de viajes en lengua inglesa* (2005); *British, Irish and American Travellers in Spain: Writers, Painters, Musicians* (2005); *El bisturí inglés: Libros de viajes e hispanismo en lengua inglesa* (2004); *English Travel Literature on Cyprus (1878–1960)* (2004), o *Libros de viajes en lengua inglesa por la España del siglo XX* (2003).

Beatriz Valverde es doctora en Filología inglesa por la Universidad de Jaén y Máster en Literatura en español por Loyola University Chicago (EE. UU.). Ha sido docente en Loyola University Chicago (2005–2010), en la Universidad Loyola, Andalucía (2015–2020), y en la Universidad de Jaén, donde imparte literatura inglesa en el Departamento de Filología inglesa desde enero de 2020. Ha sido investigadora visitante en Loyola University Chicago (2016) y en Georgetown University, EE. UU. (2019); en la actualidad es investigadora afiliada Georgetown University. Ha publicado numerosos artículos en revistas internacionales, entre las que se encuentran

English studies, *European Journal of English Studies*, *Anglia: Journal of English Philology*, o *Cervantes: Journal of the Cervantes Society of America*. Es coeditora, con el Prof. Mark Bosco, de *Reading Flannery O'Connor in Spain: Andalusia in Andalucía* (coedición UJA Editorial y The Catholic University of America Press). Sus líneas de investigación incluyen la literatura en inglés, la teología y los estudios culturales en inglés y español.

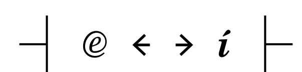
ADAM WYETH es un poeta, dramaturgo y ensayista cuya obra ha recibido múltiples premios y elogios de la crítica especializada. Cuatro de sus libros han sido publicados por Salmon Poetry. En 2019 se hizo acreedor de The Kavanagh Fellowship Award. Wyeth es autor de los libros *Silent Music,* que obtuvo mención honorífica en el Forward Poetry Prize, y *The Art of Dying,* nombrado libro del año por el *Irish Times*. Durante 2013, Salmon publicó su colección de ensayos *The Hidden World of Poetry: Unravelling Celtic Mythology in Contemporary Irish Poetry*. Las obras dramáticas de Wyeth se han escenificado en toda Irlanda, además de Nueva York y Berlín. Su drama *This Is What Happened* fue publicado por Salmon en 2019. La colección más reciente de Wyeth, *about:blank* (2021), será publicada por el Abbey Theatre en formato de audio, con las actuaciones de Owen Roe y Olwen Fouere. Adam Wyeth es artista asociado del Civic Theatre de Dublín; también desarrolla ideas y temas de investigación para el programa de poesía de la RTÉ. Imparte clases de escritura creativa en los sitios adamwyeth.com y Fishpublishing.com.

Índice

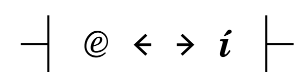
@

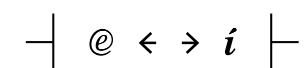
ENTRE POETAS / ENTRE POEMAS

Dos poemas, un diálogo y un testimonio



ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS





La hoja verde de la lengua. Poesía angloirlandesa contemporánea fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se terminó de producir en octubre de 2021. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida, exclusivo de la colección @Schola así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, realizada por F1 Servicios Editoriales S. C., la familia tipográfica completa Century Schoolbook en diferentes puntajes y adaptaciones. El diseño de la cubierta, los recursos electrónicos y la conversión digital, fueron elaborados por Editora Seiyu de México S.A. de C.V. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Editora Seiyu de México y de Dánae Montero Alejandri.










Imagen en guardas y cubierta

Roger Stalley (contemporary). “Corbel/hood stop on arcade pier showing head spouting foliage” (*ca*.1975). Digital Photograph Kilkenny, Irlanda.



La hoja verde de la lengua ofrece, desde varios puntos de vista críticos y teóricos, acercamientos a la obra de poetas irlandeses que escriben primordialmente en inglés y que se inscriben en una contemporaneidad iniciada en la posguerra. Si bien algunos de los poetas que ocupan a los colaboradores de este volumen nacieron antes de 1945, su obra más importante se desarrolla en las postrimerías del siglo xx y aun en los primeros años de la centuria que corre. En cuanto a los poetas más jóvenes, la mayoría de ellos, si no todos, siguen haciendo gala de vigor creativo y continúan escribiendo prolífica e invitadoramente. Los versos de todos ellos capturan lo que significa ser irlandés, ser *poeta*, en un mundo cada vez más globalizado, y llevando a cuestas el peso de la historia, los conflictos y las letras de su contexto. Así pues, y sin olvidar las profundas diferencias sociopolíticas, económicas y religiosas entre la República e Irlanda del Norte, esta colección ofrece puntos de vista sobre el verso de *Irlanda*, un pueblo que comparte atributos étnicos, lingüísticos, territoriales y, en general, culturales.

*e*Schola





